191 Ant. 993 t
<36630616970016
<36630616970016
Bayer. Staatsbibliothek
F
19

Die
Malerei
auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt.

Von
Liberat Hundertpfund.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

77/172

Die
Malerei

auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt.

Eine Anweisung,

mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung zu malen.

Von
Liberat Hundertpfund.

Mit 3 lithogr. Tafeln und 24 lithogr. Farbedrücken.

Augsburg.
Verlag der J. Walch'schen Kunst- u. Landkartenhandlung.
1847.

In der Dreiheit —

Freiheit.

Inhalt.

	Seite
Einleitung.	1
Ideale Farben.	6
Eigenschaften der drei idealen Stammfarben.	9
Leben und Tod der idealen Farben.	11
Von den drei idealen Stammfarben im Gegenhalte mit den materiellen.	18
Verwandtschaft der gebräuchlichen Farben zu ihren Stammfarben.	29
Ueber Malerei im Allgemeinen.	36
Vom Unter- und Uebermalen.	50
Ueber Primamalen.	76

Anhang.

Zubereitung der Oelfarben.	105
Das Schlemmen der Farben.	114
Vom Brennen der Farben.	116

	Seite
Vom Farbenreiben.	119
Von den Oelen.	122
Ueber Grundirung.	124
Firniß = Kochen.	131

Verzeichniß der Tabellen.

Uebersicht der hauptsächlichsten Versetzungen der drei Stammfarben, zu Seite 16.

Tab. I. zu Seite 16.
Tab. II. zu Seite 27.
Tab. III. c, 1. u. 2. zu Seite 51.
Tab. IV. d, 1. u. 2. } zu Seite 52.
Tab. V. e, 1. u. 2. } zu Seite 52.
Tab. VI. f, 1. u. f, 2. zu Seite 52.
Tab. VII. g, 1. u. g, 2. zu Seite 55.
Tab. VIII. h, 1. u. h, 2. zu Seite 55.
Tab. IX. i, 1. u. i, 2. zu Seite 56.
Tab. X. k, 1. u. k, 2. zu Seite 60 u. 61.
Tab. XI. i, 1. u. i, 2. zu Seite 62.
Tab. XII. l, 1. zu Seite 63. (l, 2. *).
Tab. XIII. m, 1. zu Seite 64. (m, 2. *).
Tab. XIV. u. XV. n, 1. n, 2. u. o, zu Seite 72.
Tab. XVI. Fig. 1—6. zu Seite 84 u. 85.
Tab. XVII. } zu Seite 86 u. 88.
Tab. XVIII. } zu Seite 86 u. 88.
Tab. XIX. } zu Seite 88 u. 91.
Tab. XX. } zu Seite 88 u. 91.

*) l, 2. u. m, 2. wurde absichtlich weggelassen, weil in l, 1. u. m, 1. dasselbe ersichtlich ist.

Einleitung.

Es ist schon so vieles über Malerei geschrieben worden, daß man glauben sollte, dieser Stoff wäre schon hinlänglich erschöpft und man dürfte nur jene Bücher zur Hand nehmen, um das Malen zu erlernen; jedoch muß jeder sich gestehen, daß es so nicht ist und auch so nicht seyn kann, denn das Malen lernt man nicht durch Bücher.

Nur richtige Wegweiser sollten sie seyn, und dieß sind sie leider so selten.

Was mag wohl die Ursache davon seyn? Etwa weil die Verfasser derselben ihren Stoff nicht umständlich genug bearbeitet haben; oder wohl gar nicht gründlich genug? —

Zum Theil wohl auch das Eine und Andere; aber die Hauptsache ist doch diese: sie haben den rechten Grundstein dazu gar nicht gefunden, auf welchem man einzig und allein ein festes und sicheres Gebäude aufführen kann.

Ich behaupte kühn, sie haben ihn nicht gefunden, sonst würden sie nicht solche unsichere Theorien gegeben haben; denn wer einmal den rechten Grund dazu gefunden hat, kann der Wahrheit unmöglich so sehr entgegen treten.

Es wird in jenen Büchern wohl oft sehr umständlich gezeigt, welche Farben zu Diesem und Jenem gut zu verwenden, haltbar und zuverläßig seyen; oder welche schädlich auf andere einwirken. Auch wird gezeigt, wie zu Diesem und Jenem alle Töne zu mischen seyen; wie man die Töne zu einem kräftigen Manneskopfe, zu einer zarten Frau, zu Kindern und Greisen zu mischen habe ꝛc.

Je umständlicher aber solche Dinge abgehandelt werden, und je mehr man solche Gesetze darüber gibt, desto ängstlicher wird die Malerei. Anstatt den jungen Schülern dieselbe zu erleichtern, legt man ihnen nur noch mehr Fesseln an, ohne es zu wissen.

Um hier mit Erfolg abzuhelfen, muß eine Grundlage gegeben werden, ein Gesetz, nach welchem sich alle anderen Regeln zu richten haben; ein Gesetz, welches in dem Wesen und der Ordnung der Natur gegründet ist.

Es muß hauptsächlich gezeigt werden, was die Farbe nicht nur als Farbe, sondern auch was sie als Ton sey; wie viel es eigentlich Farben gebe, und was man von allen zu halten habe.

Man muß ferner die vielen Farben zu wenigeren machen, so daß es anschaulich und leicht begreiflich wird, daß man streng genommen doch nur mit drei Farben male.

Man muß die materiellen Farben auf die idealen zurückführen, und nachweisen, daß in den prismatischen Farben des Regenbogens das ganze Gesetz der Farben, das ganze Geheimniß der Töne, die ganze Weltfarbenpracht und der Schlüssel zur Mischung liege.

Die Gesetze der prismatischen Farbenreihe aber auf die materiellen anzuwenden und Andern mitzutheilen, wird mir schwer werden, obwohl sie mir klar sind; ich muß daher um Nachsicht bitten, wenn ich in meiner Abhandlung der vielen

Wiederholungen wegen, die ich zur Verständlichung als nothwendig erachte, vielleicht Manchem ermüdend werden sollte.

Es ist vor allem und hauptsächlich meine Aufgabe, das Leben und Wirken der idealen Farben *) zu erklären; — denn dieß ist das einzige Mittel, um die materiellen Farben mit Verstand und Sicherheit anwenden zu lernen.

Von materiellen Farben will ich dann nur in so ferne handeln, als es sehr wichtig ist, zu wissen, mit welchen gemalt werden darf, um durch die gehörige Anwendung derselben der Wirkung der idealen Farben möglichst nahe zu kommen, und welche vermöge ihrer Haltbarkeit und übrigen Tauglichkeit gebraucht werden dürfen.

Technische Vortheile, durch Erfahrung gelernt, will ich alle getreulich angeben, und weil ich selbst Alles oder doch das Meiste durch vieles Fehlen gelernt habe, so will ich auch meine Fehler offenbaren, indem ich glaube, daß sie so Andern

*) Den Ausdruck „ideale Farben“ erlaube und wähle ich mir nur, um die materiellen Farben von den prismatischen dem Namen nach zu unterscheiden.

wie mir nützlich werden könnten. — Vielleicht wird sich Mancher von den jungen angehenden Künstlern darin selbst finden, dadurch zur Einsicht gelangen, wie man es nicht machen sollte, und mich so leichter verstehen lernen.

Meine Absicht ist dabei, jungen Anfängern möglichst an die Hand zu gehen, damit sie nicht Jahre lang beim Gebrauche ihrer Farben ängstlich und unsicher bleiben. Ich möchte auch verhindern, daß sie jedem, der mit ihnen von Farbe redet, gleich unbedingt Glauben schenken. Uebrigens muß ich wohl bemerken, daß mir nicht die technischen Handgriffe und Vortheile die Hauptsache seyen, sondern vielmehr das geistige Leben und die geistige Wirksamkeit der Farbe.

Von den idealen Farben.

Im Regenbogen sind die reinsten Farben, mir das Ideal von Farbe.

Alle Töne liegen in ihm, diese können zusammentreffen, wie es nur immer seyn mag: Unreines wird nie zum Vorschein kommen, selbst ihr Tod ist rein.

Licht und Finsterniß, für unser Auge als Farbe eigentlich Nichts —

Das Licht in seiner höchsten Kraft ist ein farbloser Glast. — Ein Nichts.

Die Finsterniß in ihrer tiefsten Kraft ist ein farbloses Dunkel. — Ein Nichts.

Dennoch entsteht aus Licht und Finsterniß im negativen und positiven Aufeinanderwirken — Farbe.

Ein Wille ist in Licht und Finsterniß, in einziehender und ausdehnender Kraft.

Wenn sich das Licht der Finsterniß hingibt, so zieht die Finsterniß das Licht ein, dadurch wird die Finsterniß besänftiget, das Licht aber leidend. Beim ersten Eintreten des Lichtes in die Finsterniß nimmt es sogleich ab durch die Aufnahme in die Finsterniß. Es zeigt sich als ein blaues Licht und wird dadurch, daß es immer mehr in die Tiefe der Finsterniß dringt, und je mehr diese es an sich zieht, ein immer mehr roth werdendes Blau, bis es überreich an eigener Fülle die Finsterniß besiegt und als ein vollkommenes Roth das Herbe der Finsterniß besänftiget, selbst in höchster Klarheit und Pracht dasteht, und so Leid in Freude verwandelt ist.

In diesem Roth ist nichts Blaues mehr zu sehen, es ist ein reines Roth, und doch ist es dasselbe Licht, welches beim ersten Eintritt sich unserem Auge als blau zeigt.

Indem dieses Licht den Grimm der Finsterniß mit seiner Sanftmuth überwunden, sie dadurch besänftiget hat, geht es dann, der Finsterniß im-

mer mehr und mehr los werdend, würdevoll und triumphirend seinem Ausgangs- und zugleich wieder seinem Anfangs-Punkte zu, durch Blau und Roth durch, um das Gelbe in seiner Vollendung hervorzubringen, welches sich dann mit Blau zum ewigen Kreislauf verbindet und die sechs Farben im Regenbogen zeigt.

Das Licht ist durch die Finsterniß durchgedrungen und hat dieselbe verschlungen. Und dennoch haben diese Erscheinungen Licht und Finsterniß in sich, weil sie aus beiden gezeugt sind; sie können daher auch beides seyn.

Neben einander in Liebe verbunden sind sie Leben und Licht, und in gleicher Kraft und Thätigkeit in und gegen einander Tod *) und Finsterniß.

Um praktischen Nutzen daraus zu ziehen, will ich ihre Lebensentwickelung beschreiben und auch ihren Tod.

---

*) Die Ausdrücke „Leben und Tod der Farben" werden unten näher bezeichnet.

Eigenschaften der drei idealen Stammfarben Blau, Roth und Gelb.

Blau ist aufhebend (negativ) und kalt.

Roth ist die Farbe des höchsten Lebens, es ist das Berühren des Eins und Drei.

Gelb ist bestimmend (positiv), freudig und warm.

Der Ausdruck Wärme und Kälte scheint mir der passendere für Farben zu seyn, zumal weil er in der Kunstsprache schon angenommen ist, und weil Wärme und Kälte von Licht und Finsterniß kommen, wie ihre Farben.

Blau, Roth und Gelb sind die zeugenden Farben, daher heiße ich sie immer die Stammfarben.

Sind diese drei Stammfarben in ungleicher Kraft mitsammen verbunden, so gebären sie in's Unendliche Töne. Wirken sie aber in gleicher Kraft alle zusammen, dann sind sie einander ein Tod.

Zwei solche Stammfarben in gleicher Kraft beisammen geben immer eine dritte Farbe, in

welcher ihre beiden Stammfarben verborgen leben, und sind gezeugte Farben, als Grün, Violett und Orange. In Grün lebt Gelb und Blau, in Violett Blau und Roth, und in Orange Gelb und Roth.

Diese drei erzeugten Farben benenne ich in meiner Abhandlung nicht mehr als Farben, wie sie im Regenbogen alle genannt werden, sondern ich heiße sie Nebenfarben.

Diese drei Nebenfarben haben in sich wieder ein Leben und erzeugen, wenn eine ihrer Stammfarben vorherrschend ist, ganze Töne. Je nachdem sie von einer ihrer sie zeugenden Farben mehr oder weniger annehmen, bekommen sie auch ihre genauere Benennung. Z. B. die Stammfarbe Grün besteht aus Blau und Gelb; ist nun das Blau vorherrschend, so heißt sie blaugrüner Ton, und ist das Gelb vorherrschend, gelbgrüner Ton, in der Kunstsprache kaltes und warmes Grün. So ist es mit allen Dreien: gelber Orangeton, rother Orangeton, blau-violetter Ton und roth-violetter Ton. — Blau-violetter Ton ist ein kaltes Violett und roth-violetter Ton ist neu-

tral.*) Orange ist die einzige Nebenfarbe, welche nicht kalt werden kann, weil sie aus der warmen gelben und aus der neutralen rothen Stammfarbe besteht. Diese Töne bleiben immer ganze Töne, sie mögen sich nun, so stark sie wollen, auf die eine oder die andere Seite ihrer Stammfarben hinneigen. Sie sind lauter ganze Töne. Es sind ungeschwächte, lichte, prismatische Töne. Obwohl sie heller und dunkler seyn können, sind sie doch noch keine halben Töne und noch viel weniger Schattentöne.

Leben und Tod der idealen Farben.

Die drei Stammfarben je zu zwei und zwei in gleicher Kraft beisammen geben also Nebenfarben, und in ungleicher Kraft ganze Töne, welche beide lebende sind, weil zwei Stammfarben sich nicht tödten können. Tödten können sich nur die drei Stammfarben und die drei Ne-

*) Roth ist eine neutrale Farbe, weil sie auf dem Wendepunkt steht, wo Leid und Freud sich begegnen, und Hingeben oder Herrschen noch unentschieden sind.

benfarben, und zwar nur dann, wenn sie in gleicher Kraft beisammen sind.

Eine Stammfarbe kann nur mit ihrer entgegengesetzten Nebenfarbe getödtet werden, weil diese die beiden anderen Stammfarben in gleicher Kraft in sich hat. So kann z. B. Roth von Grün getödtet werden.

Eine Nebenfarbe, weil aus zwei gleich kräftigen Stammfarben bestehend, kann nur getödtet werden durch ihre in gleicher Kraft entgegengesetzte Stammfarbe; z. B. Orange kann durch Blau getödtet werden.

Zwei Stammfarben können sich nicht tödten; sondern sie bilden nur eine Nebenfarbe, entweder Grün, Violett oder Orange, denn keine Stammfarbe kann für eine andere Stammfarbe allein Gegensatz seyn. Es muß die dritte Stammfarbe in gleicher Kraft dazu kommen. Diese Eine (hinzukommende) wird den zwei Andern immer zum Tod.

Zwei Nebenfarben können sich nicht tödten, sie bilden nur einen Halbton, weil sie nicht alle drei Stammfarben in gleicher Kraft in

sich haben; denn es ist immer eine Stammfarbe in doppelter Kraft in ihnen: z. B. die zwei Nebenfarben Violett und Orange sollen zusammengemischt werden. Violett besteht aus Blau und Roth, und Orange aus Gelb und Roth; also ist das Roth doppelt so kräftig in ihnen vorhanden, als die Kraft von jeder der beiden anderen Stammfarben für sich allein ist, und somit können sie sich nicht tödten, sondern nur einen Halbton bilden.

Zwei ganze Töne können sich nicht tödten, sondern bilden ebenfalls wieder einen Halbton, weil in diesen die drei Stammfarben in ungleicher Kraft beisammen sind; z. B. wenn ein rothes Violett und ein gelbes Orange zusammenkommen, so bilden sie einen Halbton, denn ein roth-violetter ganzer Ton besteht aus doppelt so viel Roth als Blau, und ein gelb-oranger ganzer Ton besteht aus doppelt so viel Gelb als Roth, daher sind in beiden zusammen drei Theile Roth, zwei Theile Gelb und nur ein Theil Blau.

Einen Halbton gibt ferner auch noch die Vermischung eines ganzen Tones mit seiner entgegen-

gesetzten Stammfarbe. Er ist noch lebend, weil ein ganzer Ton immer ein Mehr von der einen Stammfarbe in sich haben muß. Dieses Mehr erhält ihn noch am Leben und heißt daher mit Recht ein Halbton; z. B.: ein gelbes Grün zu tödten ist die rothe Stammfarbe nicht im Stande, weil in dem gelb-grünen ganzen Ton mehr Gelb als Blau vorhanden ist.

Jede Mischung bleibt also streng genommen so lange ein lebender Ton, als eine Ungleichheit in den drei Stammfarben ist.

Nur die vollkommene Gleichheit und Kraft der drei Stammfarben ist ihre Aufhebung — der Tod — d. i. ein farbloses Dunkel, die gänzliche Ermangelung des Lichtes, der tiefste Schatten, ein todtes Schwarz. Ein solcher Schatten, ein solches farbloses Dunkel darf aber in der Malerei nie vorkommen, weil das Licht in der Körperwelt auch immer noch in den in denselben vorkommenden Schatten wirkend ist. Sobald nur ein Schatten warm oder kalt ist, so

kann er schon kein Tod mehr seyn. Er ist durch die Priorität (d. h. das Tonangeben oder Vorherrschendseyn) der gelben oder blauen Stammfarbe noch ein lebender Ton. Wenn er schon strenge genommen kein Halbton mehr ist, so ist er doch ein noch lebender Schattenton.

Der Tod der Töne ist ja das gänzliche Zernichten der drei Stammfarben. Er ist eine dunkle, tonlose Erscheinung, welche wir in unsern materiellen Farben eine schwarze und in hellerem Zustande eine graue Farbe heißen. Es ist mit einem solchen grauen Tone wie mit einer solchen schwarzen Farbe nichts Lebendes hervorzubringen; denn das Hell, welches die schwarze Farbe zum grauen Ton macht, belebt denselben nicht. Das Leben liegt nicht in Hell und Dunkel, sondern in der ungleichen Zusammenstellung der Stammfarben.

Wenn diese ungleiche Zusammenstellung nicht auch in dem Schatten beobachtet würde, hätten wir lauter gleiche todte Schatten und es wäre dann was für jede Farbe der Schatten seyn sollte — die gänzliche Aufhebung derselben — ihr Tod.

In jeder Vereinigung dieser drei Stammfarben muß daher immer Eine die Priorität haben.

Auf diese Weise ist eine undenkbare Zahl von Tönen hervorzubringen, welche aber alle zum Tode sich hinneigen. Sie sind eine Entkräftung des Lebens der Stamm- und Nebenfarbe und des ganzen Tones, und werden in der Kunstsprache graue Töne, Mittel-, Halb- und Schattentöne genannt. *)

Um zu den drei Stammfarben ihre Gegensätze zu finden, beschreibe man einen Kreis, theile ihn in drei gleiche Theile und ziehe vom Centrum des Kreises an die Peripherie desselben zu den eingetheilten Punkten Linien (Radien). **)

Den einen dieser Punkte bezeichne man mit Blau, den andern mit Roth, und den dritten mit Gelb.

Nun verlängere man den Halbmesser (Radius) von Gelb zum vollen Durchmesser, so fällt er in die Mitte zwischen Blau und Roth. Diese

---

*) Hiezu die Uebersicht der hauptsächlichsten Versetzungen der drei Stammfarben.

**) Siehe Tab. I. Figur a.

zwei Farben bilden Violett, und das ist der Gegensatz von Gelb, wie es die Linie zeigt.

Nun verlängere man die Linie von Blau bis zur Peripherie. Sie trifft in die Mitte von Gelb und Roth und bezeichnet das Orange, den Gegensatz von Blau.

Die Linie verlängert von Roth trifft zwischen Gelb und Blau, und dahin gehört die grüne Farbe als Gegensatz von Roth.

Mittelst dieser Figur ist es dann ebenso leicht, zu jedem im Kreise vorkommenden Ton den Gegensatz zu finden, wie es nun leicht ist, zu wissen, welche Nebenfarbe der Gegensatz zu jeder Stammfarbe sey.

Diese Farben und Töne sich in einem Kreise denken zu lernen, ist von großem Nutzen, weil man dann ohne weiteres Hilfsmittel die Gegensatztöne zu jedem Tone leicht finden kann.

Schließlich muß ich noch erinnern, daß dem Regenbogen nur die Stamm- und Nebenfarben und die ganzen Töne angehören, d. h. darin sich zeigen. Diese sind das Fundament, aus welchem alle Schatten- und Mittel-Töne gebildet und hergeleitet werden können.

Von den drei idealen Stammfarben im Gegenhalte mit den materiellen.

Im Prisma sind die reinsten Farben. Diese Reinheit sollten sich die Farbenbereiter zu ihrer höchsten Aufgabe stellen. Wenn sie einmal im Stande seyn werden, uns ein Blau, ein Roth und ein Gelb zu liefern, mit solcher Reinheit und Kraft, zugleich mit einem Umfang, wie sich all dieses im Ultramarin findet nebst der übrigen Tauglichkeit, dann brauchen wir keine anderen Farben mehr.

Je näher die Farbenbereiter diese drei Farben dem Ideale von Farbe bringen können, desto mehr sind wir damit zu leisten im Stande.

Jede dieser Farben soll für sich eine Tiefe haben, und soll auch mit Weiß vermischt, selbst bis in's Weiß hinein immer noch rein bleiben; d. h. sie soll weder von der einen noch von der andern Stammfarbe etwas an sich haben. Je tiefer die Farbe ist, desto größer ist also ihr Umfang.

Der ächte Ultramarin entspricht dieser Forderung; er hat Tiefe und bleibt auch rein mit Weiß.

Das tiefste Roth, welches wir haben, ist Krapplack; *) an Schönheit, nicht aber an Tiefe ihn noch übertreffend ist Karmin; **) dennoch ist keines von diesen beiden ein reines Roth. Karmin hat noch etwas Gelbes an sich, daher sagen wir in unserer Kunstsprache, es sey ein warmes Roth. Krapplack ist von Blau noch nicht ganz frei, daher sagen wir, es sey ein kaltes Roth. Wenn wir auch diese zwei Farben zusammen mischen, wird diese Mischung doch nie das rechte Roth geben, welches wir als Stammfarbe haben sollten.

Die Reinheit der Farbe des Prisma's kann bei den genannten Roth nicht zum Vorschein kommen, weil sie beide nicht rein sind, da (wie gesagt) in dem einen noch etwas Blau, und in dem andern noch etwas Gelb ist, und wenn nun dieses in beiden Roth sich befindende Blau und Gelb zusammen kom-

*) Krapplack von Huber in Haidhausen bei München.

**) Auch Wienerlack genannt.

men, so bilden sie ein Grün, und Grün ist der Tod von Roth, wenn nämlich das Grün in gleicher Kraft mit Roth verbunden steht. Es kann zwar im oben gegebenen Falle wegen der Untergeordnetheit nicht tödten, es schadet aber doch der rothen Farbe an ihrer Reinheit, und kann eben dadurch schon keine vollkommene Stammfarbe seyn.

Mit der gelben Farbe aber, da sind wir noch übel bestellt. Wir haben noch kein Gelb, welches Tiefe und Reinheit zugleich in sich hat. An hellem Gelb fehlt es uns nicht, aber an tiefem, welches z. B. die Tiefe einer Terra di Siena hätte, und zugleich mit Weiß versetzt bis in's höchste Licht dennoch rein bliebe.

Um über die Tonmischung nach dieser gegebenen Regel Versuche anzustellen, mag man zum Nothbehelfe die nächsten materiellen Farben, welche sich an diese idealen anreihen, die ungebrannte dunkle Terra di Siena, Krapplack und den nachgemachten Ultramarin oder Pariserblau nehmen.

Es ist hier nicht vom Gebrauche dieser Farben die Rede, sondern es soll nur gezeigt werden, wie Versuche damit anzustellen sind.

Mit diesen Farben kann man annähernd zur Genüge erproben, wie viel man mit drei Farben hervorzubringen im Stande sey.

Man mische sich zuerst von den drei Stammfarben *) (nach der Uebersichtstabelle) die drei Nebenfarben, dann ganze, hernach die halben Töne und auch das Schwarz, die gänzliche Auflösung oder den Tod der Farbe, und man wird dann durch diese Versuche zur Ueberzeugung gelangen, daß Blau, Roth und Gelb Farben genug wären, mit welchen man allein Alles zu malen im Stande wäre, wenn man dieselben in ihrer Vollkommenheit als wirkliche Stammfarben erhalten könnte.

Wir müssen diese Farben nun einmal so nehmen, wie sie sind. Hätten wir sie aber als wirkliche Stammfarben, dann wären wir sogar weit mehr damit zu leisten im Stande, als wir mit all' unserer Menge von Farben es jetzt sind.

Auf unserer ganzen Palette haben wir, den ächten Ultramarin ausgenommen, keine reine, voll-

---

*) Als solche müssen sie hier betrachtet werden, obwohl sie es im Grunde nicht sind.

kommene Stammfarbe. — Alle übrigen Farben, sie mögen nun heißen wie sie immer wollen, sind bis jetzt nur noch Nebenfarben, ganze und halbe Töne, in Höhe und Tiefe wie in ihrer Reinheit verschieden.

Wenn man die ganze Palette zusammen mischt, so gibt es ein schmutziges Grau, weil unsere materiellen Farben den idealen an Reinheit noch weit nachstehen.

Etwas Unreines, oder doch ihr Fremdes, hängt jeder Farbe (ausgenommen dem ächten Ultramarin) mehr oder weniger noch an.

Je weniger wir daher materielle Farben zu unserer Mischung gebrauchen, desto weniger Unreinigkeit haben wir dabei. — Dieses ist von höchster Wichtigkeit. — Solchem Uebel ist auf keine andere Art entgegenzutreten, als durch die möglichste Einfachheit der Farbenmischung.

Um dieses dem jungen, angehenden Künstler deutlich zu machen, müssen unsere materiellen Farben auseinandergesetzt und gezeigt werden, aus welchen Stammfarben sie bestehen, oder vielmehr soll ihre Verwandtschaft zu den Stammfarben nach-

gewiesen werden. — Dadurch wird man leicht einsehen, daß wir eigentlich doch nur immer mit drei Farben, nämlich mit Blau, Roth und Gelb malen. Durch diese Einsicht wird die Farbenmischung auf die einfachsten und klarsten Grundsätze zurückgeführt werden können.

Es liegt dabei Alles an der klaren Kenntniß der gesammten Farben, welche uns zu Gebote stehen. Manchem wird dann eine oder die andere Farbe entbehrlich werden, wenn er weiß, aus welchen Stammfarben eine solche Farbe hervorzubringen ist.

Selbst mit unsern materiellen Farben, obwohl sie noch keine vollkommene Stammfarben sind, kann man doch erstaunlich viel leisten, wenn sie recht angewendet werden.

Um die einfachen Grundsätze der Ton- oder Farbenmischung durch unsere vielen materiellen Farben nicht aus dem Auge zu verlieren, ist es gut, wenn wir uns alle je zu einer Stammfarbe verwandten Töne als e i n e Farbe denken.

Wir müssen z. B., um einen Begriff von der gelben Stammfarbe zu erhalten, unsere materiellen gelben Farben alle als Eine denken können,

denn eine Eigenschaft der Stammfarben haben diese zusammen so ziemlich; sie haben Höhe und Tiefe, und nur die zweite Eigenschaft fehlt: sie sind nicht von andern Stammfarben rein.

Eine vollkommene gelbe Stammfarbe soll aber tief und hoch und zugleich auch rein seyn, ohne einen Ton von einer andern Stammfarbe an sich zu haben.

Ebenso haben wir uns alle rothen Farben als Eine zu denken.

Dem idealen Roth kommen wir mit drei Farben, nämlich Zinober, Krapp- und Wienerlack am nächsten. Unter diesen Dreien ist Krapplack vermöge seiner Tiefe und Höhe der reinen Stammfarbe am nächsten, und obwohl er schon von der negativen Seite stammt, ist er doch den beiden andern vorzuziehen. Als Stellvertreter der blauen Stammfarbe könnte zur Roth auch Pariser- und Kobaltblau und der nachgemachte Ultramarin angesehen werden. Der ächte Ultramarin ist allein eine wirkliche Stammfarbe, er ist weder gelb noch roth; er ist vom tiefsten Dunkel bis in's höchste Licht ein reines Blau. — Wenn wir die übrigen Farben, welche aus unsern materiellen

Stammfarben ihrer Mangelhaftigkeit wegen noch nicht hervorgebracht werden können, in der Anwendung als Bestandtheile derselben betrachten, werden dadurch diese einfachen Grundsätze nicht verwickelter, sondern es wird Einem immer die gleiche einfache Regel vor Augen stehen, und die Einfachheit der Theorie selbst deßhalb unverändert bleiben können. — Wer aber auch nur mit diesen wenigen stellvertretenden Farben Versuche anstellen, und Goldocher, Hellocher und Neapelgelb als gelbe Stammfarbe gelten lassen, — Krapplack, Wienerlack und Zinober als die rothe Stammfarbe und in Ermangelung des ächten Ultramarins den nachgemachten Meißner Ultramarin, Kobalt und Pariserblau für dieselbe nehmen und nur mit diesen Farben nach der gegebenen Regel malen will, — wird staunen, wie Vieles man damit zu leisten vermag.

Es sey damit nicht gesagt, daß man nur mit diesen angegebenen Farben allein malen soll. Diese Regel erlaubt alle Farben. Nur soll der junge Anfänger seine Farben kennen lernen, damit er wisse, aus welchen Stammfarben ihr Ton bestehe, denn in der Anwendung kommt es

besonders auf den Ton der Farbe an, von welchem allein hier gehandelt wird.

Welche Farben vermöge ihrer Haltbarkeit und übrigen Tauglichkeit anzuwenden seyen, gehört nicht hieher.

Ich möchte hier nur bezwecken, daß der oft so sehr überhäufte Malkasten einem jungen angehenden Künstler in seinen Begriffen einfacher dastehe, und daß derselbe lerne, wie und für was unser ganzer Vorrath von Farben angesehen werden darf. Er wird dann gewiß leichter und einfacher malen.

Zum genaueren Verständniß will ich jede von mir für gut anerkannte und allgemein als gut angenommene Farbe auf ihre Stammfarben zurückführen. Auch will ich zugleich zeigen, wie eine Palette aufgesetzt werden soll, weil es für einen Anfänger nicht so unwichtig ist, als es Manchem scheinen möchte.

Unsere materiellen Farben zeigen sich auch in zwei verschiedenen Tonarten, wie die idealen. Es ist in ihnen ein negatives und positives Leben. Das Leben der blauen Farbe ist ein negatives und das der gelben ist ein positives.

Daher halten wir mit Recht die blaue Farbe für eine kalte und die gelbe für eine warme, und zwischen diesen beiden steht Roth, welches weder positiv noch negativ, weder kalt noch warm ist. Roth ist der Mittelpunkt von diesen zweien, und somit auch von allen Farben. Daher soll diese Farbe auch zuerst, und zwar in die Mitte der Palette zu stehen kommen.*) Zu ihrer Rechten alle warmen Farben und zu ihrer Linken alle kalten. Somit werden sich auf der Palette schon zwei verschiedene Tonarten zeigen.

In den materiellen Farben haben wir, wie schon gesagt, den rechten Mittelpunkt von Roth noch nicht, daher muß an seine Stelle der Krapplack aufgesetzt werden. Wer jedoch lieber mit Wienerlack malt, setze diesen dahin; jener ist der Tiefe und der Haltbarkeit wegen dem Wienerlack vorzuziehen. Zunächst an diesen Krapplack zur Rechten den chinesischen Zinober, dann die stark gebrannte helle Terra di Siena. **) Wer diese nicht hat, setze statt derselben den gebrannten Hellocher auf.

---

*) Siehe Tab. II. Figur b.

**) Auch Türkischroth genannt.

Dann kommt eine schwach gebrannte dunkle Terra di Siena (die allgemein bekannte), hernach der römisch-dunkle Ocher, Gold- und Hellocher (sogenanntes Ambergergelb), und dann Neapelgelb, zuletzt das Venetianer Bleiweiß oder Kremserweiß. Zur Linken des Krapplacks das helle Eisenoxyd (auch unter dem Namen Persischroth oder als Scharlachocher von Manchem gekannt), hernach violettes Eisenoxyd, auch Caput mortum oder Morellensalz genannt; dann Ultramarin, hernach Kobalt und Pariserblau. Den Schluß bildet der grüne Zinober, der zugleich die Verbindungsfarbe zwischen Blau und Gelb ist, wenn man diese Farben sich in einem Kreise denkt. Zunächst nach diesen folgen Veronesergrün, Ultramarinasche und die gebrannte Tirolererde, dann Mumie, und Asphalt als halbe Töne.

Weil diese schon aus allen drei Stammfarben bestehen, gehören sie nicht in den Kreis, welcher aus Stamm- und Nebenfarben und aus ganzen Tönen besteht. Jene fünf Farben sind nur als mildernde Verbindungstöne für die ganze Palette anzusehen. Veronesergrün und Ultramarinasche

sind negative, Mumie und gebrannte Tirolererde positive, und Asphalt neutrale Milderungstöne. Hierauf folgt noch Schwarz und zwar Graphit, Reben- und Beinschwarz.

Weiß und Schwarz, wenn sie auf diesen Namen Anspruch machen dürfen, sollen von gar keiner Stammfarbe etwas an sich haben, und gehören eben darum nicht zu den Farben.

Die Palette so aufzusetzen, ist in der prismatischen Regel begründet.

Verwandtschaft der gebräuchlichen Farben zu ihren Stammfarben.

Venetianisches Bleiweiß hat noch etwas Gelbes, und

Kremserweiß etwas von Blau an sich.

Neapelgelb fällt etwas in's Blaue.

Hellocher ist ein Gelb, wovon Manches in's Blaue und Manches in's Röthlichte geht; selten, daß er nicht durch Thonerde verunreiniget ist, wie alle Ocherarten.

Goldocher ist ein ziemlich kräftiges Gelb, welches aber schon etwas Roth in sich hat;

jedoch weniger graue Thonerde als der Hell-
ocher.

Römischer Dunkelocher hat bei seiner Tiefe
auch etwas von Blau, daher er schon in's
Braune spielt und ebenfalls mehr Roth als
der Goldocher in sich hat.

Terra di Siena,*) die dunkle, hat auch alle
drei Farben in sich; vorherrschend ist Roth,

*) Ich kann bis jetzt keinen andern Grund angeben, warum diese Farbe nicht in ihrem ungebrannten Zustande für die Oelmalerei gebraucht werde, als weil ich von jeher gehört habe, sie dunkle nach.

Von allen gelben Farben hat keine einen solchen Umfang und eine solche Reinheit, wie gerade diese. Sie wird daher in Fresko mit großem Nutzen angewendet. Weil sie sich auch zugleich im gebrannten Zustande so vortheilhaft gebrauchen läßt, steht sie in doppeltem Werthe und in der Fresko-Malerei von jeher als unentbehrlich da. — Dessenungeachtet will ich sie der Oelmalerei nicht anrathen, aber bedauern muß ich, daß wir eine so schöne umfangreiche Farbe nicht gebrauchen sollen, und möchte daher die Chemiker im Namen der Kunst gebeten haben, sich um diese Farbe anzunehmen, und sie von ihrer angeschuldigten nachtheiligen Wirkung oder von den Bestandtheilen, welche die Ursache des Nachdunkelns seyn sollen, zu befreien zu suchen.

hernach Gelb und ganz untergeordnet etwas Blau, daher sie auch in's Braune fällt.

Ich habe diese Farbe im gebrannten Zustande in Oel schon von Anfang an immer gebraucht, weil sie von allen andern Malern auch gebraucht und für gut gehalten wurde. Im ungebrannten Zustande aber habe ich sie weder hell noch dunkel in Oel gebraucht, weil sie, wie es allgemein hieß, nachdunkle. Jedoch habe ich sie in Fresko in jeder Art angewendet, die helle und die dunkle, gebrannt und ungebrannt, und habe gefunden, daß sie sehr wohl in jeder Art zu gebrauchen sey. Wohl fand ich zwar gleich bei den ersten Versuchen, daß diese Farbe kräftiger als jede andere sich auftrockne, und ich bin daher mit ihr vorsichtiger umgegangen; — aber es fiel mir gar nicht ein, sie deßhalb wegzuwerfen; denn bis jetzt habe ich noch nicht wahrgenommen, daß sie sich seit ihrem Trockenseyn auch nur im Mindesten zum Nachtheil verändert hätte. Also kann man doch nicht wohl so ganz mit Recht sagen, daß sie nachdunkle; denn unter Nachdunkeln versteht man ja doch nur, wenn eine Farbe von Jahr zu Jahr dunkler wird.

Meine Versuche sind zwar erst seit zehn Jahren angestellt, allein ich weiß dieselbe Farbe schon seit 300 Jahren wohl erhalten ohne nachgedunkelt zu haben — freilich nur in Freskobildern.

Mich reut es, daß ich nicht schon vor zwanzig

Wenn sie recht gebrannt ist, soll sie ein tiefes Orangegelb seyn und einen Ton haben, welchen man mit ungebrannter dunkler Terra di Siena und gleichem Quantum Krapplack herausbringt.

Terra di Siena, die helle, kann durch Brennen zu einer rothen Farbe werden, welche, mit Weiß versetzt, dem mit Weiß versetzten Zinober ähnlich wird, und nur noch mehr Gelb in sich hat als der Zinober.

Zinober, der chinesische, ist der reinste, hat am wenigsten Gelb in sich.

Wienerlack neigt sich nur wenig zum Gelben.

Hier fehlt das eigentliche Roth für uns, welches in der Oelmalerei anwendbar wäre.

Jahren mit dieser Farbe auch in Oel Versuche angestellt habe, damit ich auf die Wahrheit gekommen wäre; — denn chemisch kann ich sie nicht untersuchen, weil ich kein Chemiker bin.

Das ist also Sache des Chemikers, daß er uns entweder die Ursache des Nachdunkelns angebe, ob sie sich mit dem Oel nicht vertrage, oder ob sie, was noch besser wäre, von diesem Uebel zu befreien sey.

Es gibt wohl einige schöne Roth; jedoch sind sie nicht haltbar.

Krapplack hat etwas von Blau und gehört schon der negativen Seite an.

Persisch-Roth oder Scharlachocher hat mehr von Blau.

(Hieher könnte man auch das sogenannte Engelroth oder Haus-Roth stellen; es sind beide kalte Roth, welche daher gehören.)

Violettes Eisenoxyd, oder auch Caput mortum genannt, auch unter dem Namen Morellensalz bekannt, hat schon so viel Blau in sich, daß es ein Violett ist; jedoch kein reines.

Ultramarin, der ächte, ist eine vollkommene Stammfarbe, welche weder Roth noch Gelb in sich hat.

Kobaltblau, geht schon, um sich zum Kreise zu verbinden, in's Gelbe.

Pariserblau hat noch mehr Gelbes an sich.

Grüner Zinober soll gleichviel Blau und Gelb in sich haben.

Ultramarinasche hat in dem zu Asche gebrannten Stein alle drei Stammfarben als

Grau in sich; obwohl das Blau sehr geschwächt ist, herrscht es doch vor.

Veronesergrün hat ebenfalls alle drei Stammfarben in sich, wobei das Blau dem Gelben vorherrscht und mit sehr untergeordnetem Roth vermengt ist.

Mumie hat vorherrschend den Orangeton und untergeordnet ist Blau. Im Orange hat das Gelbe die Priorität. Im

Asphalt ist auch Blau untergeordnet und Orange vorherrschend; in diesem hat aber Roth die Priorität.

Graphit ist ein halbes Schwarz oder eigentlich ein Grau, und enthält alle drei Stammfarben in gleicher, aber nicht in voller Kraft.

Rebenschwarz hat alle drei Farben in sich, jedoch ist Blau etwas vorherrschend, und in

Beinschwarz herrscht das Gelbe vor.

Durch eine solche Zerlegung wird man jeder andern Farbe auf der Palette ihren Platz bestimmen können. Man hüte sich vor zu vielerlei Farben, besonders vor solchen, welche man nicht kennt.

Es ist nicht nothwendig, daß immer alle diese Farben auf die Palette gesetzt werden müssen; jedoch soll auch bei wenigen Farben diese Regel, wodurch die zwei Tonarten sichtbar werden, beibehalten werden.

Beinschwarz und Rebenschwarz bringe man nur dann auf die Palette, wenn große Partien schwarz zu malen sind. Zu anderen Kleinigkeiten mische man das Schwarz aus den drei Stammfarben.

Mumie, Asphalt, Ultramarinasche, gebrannte Tirolererde und auch Veronesergrün behandle man nie als eigentliche Farben, um mit ihnen einem Gegenstande den Lokalton zu geben. Sie sind nur Mitteltöne, welche zum Mildern der andern Farben gebraucht werden, wie später beim Primamalen gezeigt werden soll.

Ueber Malerei im Allgemeinen.

Vor etwa zwölf Jahren kam mir das Erstemal der Gedanke, mit entgegengesetzten Farben und Tönen zu untermalen (denn so, wie es gewöhnlich geschieht, habe ich nie untermalt). Wie ich nun zum Malen mit entgegengesetzten Farben kam, will ich hier erzählen.

Dem guten Rathe eines Freundes verdanke ich es, daß ich gleich vom Anfange an mich an's Primamalen gewöhnte.

Das ließ sich nun so machen, so lange ich mir nicht selbst das Brod verdienen mußte und meine Arbeiten keinen fremden Beifall brauchten; natürlich brachte ich noch sehr wenige meiner Erzeugnisse auf diese Art der Vollendung nahe, selbst nicht einmal leblose Gegenstände.

Bald hörte meine sogenannte Studienzeit in dieser Weise auf; denn ich mußte mir meinen

Unterhalt selbst verschaffen. — Ich malte Portraite.

Wenn ich nun einen Kopf gleich richtig auffaßte, d. h. wenn ich den Charakter derjenigen Personen, die ich portraitirte, so ziemlich wiedergeben konnte, und diese Leute mit mir entweder schonend und nachsichtig waren, oder vom Machwerk gar nichts verstanden, aber sich auch nicht einbildeten Etwas verstehen zu wollen, ging es an, daß ich Prima malen konnte. Im andern Falle aber, wenn ich mit meiner Auffassung weniger glücklich war, mußte oft Form und Farbe geändert, und wieder und abermals geändert werden; — da mußte ich übermalen, und je öfter ich übermalte, desto schlechter wurde das Bild. —

Auf diese Weise wurde ich ganz aus meinem so schönen Studium herausgeworfen, und darum oft sehr heruntergestimmt in meinem Gemüthe.

Wären mir die Mittel gegeben gewesen, mich längere Zeit hindurch im Primamalen zu üben, so wäre ich schneller zum Ziele gekommen.

Es begegnete mir öfters, daß Leute, welche ich zu malen hatte, und zwar auch solche, denen

man eine gewisse Bildung, wie man sie so gewöhnlich herumträgt — nicht absprechen kann — ihre Portraite nahmen und sich damit vor den Spiegel stellten und mir so dabei zeigten, daß sie an der Nase und an der Wange nicht so schmutzig dunkel wären; wobei sie dann, um es mir recht deutlich zu zeigen, sich im vollsten Lichte beleuchteten.

Dadurch gelangte ich selbst zur Einsicht, daß meine gemalten Schatten wohl nicht ganz natürlich seyn müßten, denn wenn sie das gewesen wären (dachte ich), so würden sie von den guten Leuten gewiß nicht so sehr als etwas Fehlerhaftes aufgefallen und gerügt worden seyn. Das war meine feste Ueberzeugung; ich wußte es aber nicht anders zu machen, *) und so kam es dann

*) Hier muß ich bemerken, daß man mir von Anfang in der Schule einige Farben als Schattenfarben empfohlen, oder vielmehr aufgedrungen hat. Hauptsächlich war es die gebrannte Terra di Siena, welche als eine unentbehrliche allgemeine Schattenfarbe gerühmt wurde, so daß ich meinte, man könne ohne diese Farbe gar keine Schatten malen. Ich habe sie daher sehr ungeschickt angewendet und in alle Schatten gebraucht. Bei ge-

mit mir so weit, daß ich die Schatten vermied, wo und wie ich immer konnte.

---

wissen Farben that sie meinem Gefühle freilich sehr wohl, bei allen blauverwandten Tönen nämlich, allein bei andern wieder nicht. — Daß sie gerade zu dieser oder jener Farbe unmöglich die rechten Schatten geben könne, dachte ich nicht; ich meinte nie anders, als sie müsse her, und gefiel mir ihre Wirkung nicht, so setzte ich nach meinem Farbensinne, ohne weiter über die Sache nachzudenken, eine andere dazu; wenn es diese nicht thun wollte, weil ich gerade eben wieder nicht die rechte erwischt hatte, noch eine andere, und gefiel es mir so noch nicht, so nahm ich nochmal eine andere u. s. w. — Natürlich wurde dann dieses ungeregelte Gemisch ein Ton, von dem man nicht mehr sagen konnte, welcher er wäre. (Wir haben zwar in unserer Kunstsprache schon den rechten Namen dafür und wissen recht gut, was das heiße, ein schmutziger Schatten.) Wäre mir von Farben nur einigermaßen ein richtiger Begriff angegeben worden; oder hätte ich gar gewußt, daß nur drei Grundfarben seyen, und daß es keine Schattenfarbe gebe, so hätte ich nachdenken müssen, aus was für Farben der Ton der Terra di Siena bestände, dann hätte ich nie auf einen solchen Irrweg verfallen können, sie überall zu gebrauchen; ich würde eingesehen haben, wo ihr Platz gewesen wäre, die Wahrheit würde mich von selbst belehrt haben.

Ich setzte nun alle Personen, die ich zu malen hatte, in's vollste Licht, und glaubte dadurch dem Uebelstande abhelfen zu können, denn ich wußte damals noch nicht, worin die Ursache meiner so schmutzig gemalten Schatten läge. Ich sollte eigentlich schon oben beigefügt haben, wie ich vorher meine sitzenden Personen beleuchtete.

Ich versperrte nämlich vorerst alles Licht bis auf das letzte Viertel eines Fensters, so daß Manchem der Sitzenden dabei unheimlich wurde. Auf diese Weise bekam ich freilich starke Schatten, weiter aber auch nichts; denn das helle Licht war nicht mehr da, welches auch die Schatten klar und leuchtend macht.

Nachdem ich aber die oben angegebene Erfahrung gemacht hatte, verfiel ich in's andere Extrem: ich setzte meine Leute in's vollste Licht, und sperrte gar kein Fenster.

Im Vergleiche gegen die frühere Beleuchtung hatte ich nun beinahe keine Schatten mehr, sie waren nur (was man so sagt) graue Töne.

Klarer wurden dadurch nun meine Portraite wohl etwas in der Färbung; aber auch in jeder Beziehung flacher. Rundung und Leben hinein-

zubringen, war mir nicht mehr möglich. Allein denen, welche ich damals malte, gefiel es so besser, und sie wollten durchaus nicht, daß ich auch ihre Schatten malen sollte.

So trieb ich es längere Zeit, bis ein Künstler, welcher meine früheren Arbeiten sah, mich brüderlich zurechtwies und mir meine Verirrung vorhielt.

Die Wahrheit dieses Vorhaltes selbst fühlend und einsehend, malte ich nun wieder nach meiner früheren Weise, nur beleuchtete ich meinen Gegenstand mit Maaß und Ordnung, und suchte solche Leute zu malen zu bekommen, welche nicht anders seyn wollten, als sie wirklich waren, und übte mich auf diese Art neuerdings im Primamalen, that aber sehr hart, weil mir die richtige Anleitung dazu fehlte.

Es drängte mich sehr, wieder einmal der Alten Meisterbilder zu sehen, Rembrandt, Van Dyck und Rubens waren meine Männer. Diese studirte ich mit großem Ernste. Ich sah sie oft und lange an; copirt habe ich sie aber nie, sondern ich malte zu Hause nebenbei fleißig nach der Natur. Sehr lieb war mir dabei immer,

wenn ich, während ich diese Meisterbilder studirte, auch die umstehenden Menschen zugleich betrachten konnte.

So groß übrigens meine Achtung für diese Bilder damals schon war, zog ich dennoch immer vor, die Natur zu copiren. Mit größtem Nutzen besah ich aber die Bilder nur dann, wenn ich mir an meinem Natur-Copiren bei Manchem nicht mehr zu helfen wußte, und ich dann mit rechtem Ernste schauen konnte, wie es etwa Andere gemacht haben mochten. So ging ich z. B. einmal in eine Bildergallerie, um nur zu sehen, wie die Alten weiße Gewänder gemalt haben; besah aber auch gar nichts Anderes, als nur alle gut gemalten weißen Gewänder, und ging nicht ohne Nutzen nach Hause.

Auf diese Weise studirte ich in Gemäldesammlungen bald dieß, bald jenes, suchend was meinem Bedürfnisse gerade am entsprechendsten war.

Es ist unstreitig eine große Erleichterung, sehen zu können, wie Andere es vor uns schon gemacht haben. —

Um jene Zeit bekam ich zufällig ein prismatisch geschliffenes Glas, was mir zu denken und

zu forschen viel Veranlassung gab. — Es hatte für mich einen ungeheuern Reiz, zu sehen, wie aus drei Farben so wunderbar drei andere hervorkommen. Auch wurde mir von dort an der Regenbogen bedeutsamer. Ich dachte mir diese sechs Farben in einem Kreise, wie sie in ihrer Ordnung folgten, und kam so nach und nach auf die Gegensatzfarben derselben, als ich von diesen kaum eine leise Ahnung hatte, indem mir Manches früher schon, da ich zufällig und mir unbewußt conträre Farben anwendete, gelungen war; wobei ich aber den Grund des Gelingens damals noch nicht einsah, obwohl ich dadurch angeregt wurde zu vermuthen, daß durch das Zusammentreffen gerade derjenigen Farben, welche ich später als die nach der Regel sich entgegengesetzten erkannte, — das Gelingen der Schattentöne der auf diese Weise angewendeten Farben herbeigeführt worden seyn müsse.

Ich wußte z. B. durch Erfahrung, daß wenn ich gebrannte Terra di Siena zum Grün mischte, es einen hübschen Schatten gab, und sah auch, daß Landschaftmaler oft mit derselben Farbe untertuschten.

Die gebrannte Terra di Siena machte auf mich den Eindruck, daß sie der rothen Farbe näher, als einem braunen Ton stünde. So kam ich leicht auf das Rothe, und wußte nun aus meinem Farbenkreise, daß Roth der Gegensatz von Grün sey.

Veronesergrün war eine von meinen unentbehrlichsten Farben, welche ich gleich beim Anfange meines Malens hatte.

Ich brauchte sie zu allen kräftigen Fleischtönen und sah auch, daß sie in meine Regel taugte. — Voller Freude über diese, wenigstens mir ganz neue Entdeckung, untermalte ich einen Kopf mit derselben Farbe ganz grün.

Es ist hier, glaube ich, nothwendig zu bemerken, daß ich, wenn ich lebensgroße Familienbilder malte, nicht im Stande war, dieselben Prima zu malen, und daher meine Zuflucht zum Untermalen nehmen mußte.

Aus Erfahrung wußte ich aber, daß die Untermalung, wie sie gewöhnlich geschieht, nichts tauge, wovon ich mich durch nothgedrungene Aenderungen an gefehlten Portraiten nur zu oft überzeugen mußte. Durch eben diese Aenderungen

bemerkte ich aber auch, daß wenn ich zweimal mit gleicher Farbe malen mußte, die Reinheit und Klarheit der Farbe weg war. Daher mußte ich auf eine andere Art der Untermalung sinnen.

Ich hörte oft von Künstlern sagen, daß das Grau in Grau Untermalen ganz was Vorzügliches sey. Dieß glaubte ich damals auch.

Ich untermalte also dieselben Bilder Grau in Grau. Vorerst aber probirte ich es mit einzelnen Köpfen und führte den ersten derselben in voller Kraft und Rundung durch, so gut ich es vermochte. Als ich ihn dann färbte, sah er aus, wie ein colorirter Kupferstich.

Nun führte ich die graue Untermalung nicht mehr so weit aus, bis ich zuletzt dahin kam, daß ich das Ganze nur so schwach anlegte, daß es wie in einem Nebel erschien, und auf diese Untermalung konnte ich dann nach meiner Prima-Malart leicht vollenden.

Es war zwar streng genommen kein reines Primamalen mehr zu nennen, daran lag mir aber wenig. Mir war genug, daß ich so leichter malte. Alle größern Portraite behandelte ich nun

auf diese Art, bis ich zu der oben besagten grünen Untermalung kam.

Schon auf der grauen Untermalung wurde meine Farbenmischung etwas einfacher, noch mehr aber auf der grünen. Ich konnte dadurch schon die grüne Farbe auf meiner Palette zum eigentlichen Malen entbehren.

Ich füge hier bei, daß ich mir auf der Palette nie Töne vorausmischte, sondern sie immer von den ganzen Farben mit dem Pinsel auf der Palette und oft auch wohl auf dem Bilde selbst zusammen mischte. Weil ich nun gewöhnt war, vieles auf dem Bilde selbst zu mischen, so kam mir der grüne Ton zu kräftigen Farben sehr zu statten. Ich durfte nur mit ganzen Fleischtönen über dieses Grün anrippeln, *) so zeigte sich von selbst, was dieser Fleischton auf der grünen Unterlage mittelst derselben für einen Mittelton bildete. Je nach Umständen hielt ich meinen Fleischton lasirend oder deckend.

---

*) Unter Anrippeln verstehe ich eine Farbe mit einem recht kurzen Pinsel sehr dünne auf der Leinwand verreiben, so daß beinahe keine Farbe darauf bleibt. — Auf diese Weise kann man auch mit Deckfarben lasiren.

Ich brauchte überhaupt alle Töne nicht bloß als das, was sie an und für sich waren, sondern als das, was sie am rechten Orte mir werden sollten.

Ein und derselbe Ton, dicker oder dünner aufgetragen, zeigt sich ja sehr verschieden, daher verwarf ich die tongemischten Paletten von jeher.

Die Freiheit ist durch sie gehemmt. Man ist der Sklave dieser Töne.

Alle Maler, welche sich zum voraus Töne mischen, wissen selbst recht wohl, daß sie manchen Ton davon beim Malen gar nicht brauchen können. Also warum denn sich umsonst Arbeit machen? —

So malte ich wieder Jahre lang fort, theils Prima, theils auf graue und grüne Untermalung: mit dem einzigen Unterschiede, daß diese Untermalungen nach und nach in den Formen immer unbestimmter wurden, so daß ich ein paarmal auf eine solche Untermalung ganz einen andern Menschen malte als jenen, für den sie bestimmt war. Dieß ein Beweis, welche Freiheit mir diese unbestimmte Untermalung zuließ; wogegen ich bei einer bestimmten oft ängstlich wurde, be-

sonders wenn ich in einer Form schon den erwünschten Charakter fand, welchen ich nicht mehr verlieren wollte, und doch diese Form erst noch die rechte Farbe bekommen sollte. So war ich gehemmt im Malen, fand es daher für besser, sehr unbestimmt zu untermalen.

Größere Portraite habe ich vor dem Malen aufgezeichnet; einzelne Köpfe aber, sogenannte Brustbilder, zeichnete ich nie anders als mit dem Pinsel.

Später habe ich dann mit dieser grünen und grauen Untermalung sehr variirt.

Es wurde mir das entgegengesetzte Malen immer klarer, und ich kam so nach und nach mit den drei Stammfarben in's Reine und theilte diese Methode einigen meiner neu gewonnenen Künstlerfreunde mit.

Obwohl ich darüber verlacht wurde, ließ ich mich doch nicht irre machen, sondern verfolgte diese Sache immer weiter und sah fortwährend mehr und mehr ein, daß es so nicht ganz schlecht sey.

Als einmal ein Laie mich über meine sonderbare Untermalung befragte, theilte ich ihm meine Grundsätze mit, und er rieth mir an, Goethe's

Farbenlehre zu studiren. Ich wußte wohl, daß Goethe über Farben geschrieben, allein ich hörte zugleich immer, daß diese Goethe'sche Abhandlung für Maler von keinem großen Nutzen wäre. Mit Freude fand ich aber bei der Durchlesung der Goethe'schen Farbenlehre, daß die Naturgesetze, welche darin theoretisch erklärt werden, mit meinen praktischen Grundsätzen ganz harmoniren, was mich sehr ermunterte, meiner angenommenen Richtung zu folgen, und ich darf behaupten, daß Mancher nach der Durchlesung meines Schriftchens die Farbenlehre von Goethe anders beurtheilen wird.

Das Malen ist nach meinen Grundsätzen so zu sagen nur ein beständiges Zeichnen und Modelliren mit dem Pinsel, denn man ist auf diese Weise im Stande, die Verschiedenheit der Töne auf die einfachste Art mit ganzen Farben hervorzubringen, ohne dazu einen Ton zu mischen. Ich will nur einige Beispiele anführen und dazu die drei Stammfarben nehmen, da ich für den denkenden jungen Künstler damit genug Fingerzeige geben zu können hoffe.

Vom Unter- und Uebermalen.

Art und Weise, wie ohne Mitteltöne zu mischen mit entgegengesetzten Farben zu malen sey.

Um die hier gegebene Aufgabe zu lösen, nehme ich an, es sey eine rothe, gelbe und blaue Draperie zu malen, und ich werde zeigen, wie nach den oben gegebenen Regeln jede derselben zu behandeln sey, um den gewünschten Zweck einfach und sicher zu erreichen.

Wir wissen, daß jede der drei Stammfarben mit ihren entgegengesetzten Nebenfarben untermalt werden soll. Dieß kann auf dreierlei Art geschehen.

Die erste und einfachste Art zu untermalen kann man eigentlich keine Untermalung heißen — sie ist nur eine Zubereitung des Grundes, um mit dem größten Vortheile darauf Prima zu malen; weil hier nur die Rede vom Unter- und Uebermalen ist, so will ich zeigen, wie auf

eine solche Untermalung oder auf solchen Grund zu übermalen sey.

Man lege nämlich die Fläche, worauf eine rothe Draperie kommen soll, mit einer zur Hälfte mit Weiß versetzten grünen Farbe gleich an und lasse es trocknen *), wie Tab. III. Fig. c, 1. und ihre Gegensatzfarbe c, 2. zeigt.

Eine solche Untermalung ist eigentlich (wie schon gesagt) nichts anderes, als eine vortheilhafte Grundirung, auf welcher man schnell und leicht Prima malen kann, **) denn die Uebermalung geschieht hier auch auf Art des Primamalens, das Benützen des Grundes hebt den Ausdruck Primamalen nicht ganz auf. Man kann ja auf jedem farbigen Grunde Prima malen; mit Vortheil aber nur auf denjenigen, welchen die obere Prioritätsfarbe jedes Lokaltones erfordert.

Hier hat man zu einer rothen Lokalfarbe als Untermalung anstatt einer weißen Leinwand

---

*) Ist ein warmes Roth zu malen, so muß mit einem warmen grünen Ton angelegt werden, und will man ein kaltes Roth haben, so lege man mit kaltem Grün an.

**) Wie später gezeigt werden wird.

nun eine grüne, und dadurch ergibt sich der Vortheil, daß die Halb- oder Mitteltöne sich von selbst geben werden, wie in Tabelle IV. Figur d, 1. und Figur d, 2. in ihrer Gegensatzfarbe zu sehen ist.

Es ist nothwendig, um dieß bewerkstelligen zu können, daß man auch mit Deckfarben zu lasiren verstehe, weil man nur auf diese Weise den entgegengesetzten Grund benützen kann. Dieß geschieht, wenn die Mitteltöne geschont werden, so daß man nur allein die Schatten mit einer rothen Stammfarbe und mit ihrer entgegengesetzten gleich kräftigen grünen Nebenfarbe auf diese schon vorhandenen Mitteltöne anlegt; daraus ergibt sich das Resultat, wie Tab. V. Fig. e, 1. und e, 2. zeigt. Zur gänzlichen Vollendung fehlen nur noch die Lichter und saftige Tiefen. Auf diese Weise wird sich ein Grad der Vollendung herstellen, wovon Tab. VI. Fig. f, 1. und f, 2. nur einen schwachen Begriff geben können.

Warum sind die Künstler nicht einig über den Grundton ihrer Leinwand? — Der Eine malt gerne auf grauen Grund, der Andere auf Fleischton und Orangefarbe, der Dritte auf wei-

ßen Grund, und viele Jahre hindurch wurde in früherer Zeit der rothe Grund vorgezogen. *)

Die Erfahrung hat uns gelehrt, daß man auf diesem und jenem Grunde, mit dieser und jener Farbe die gewünschten Töne leichter hervorzubringen vermöge. Meine Grundsätze aber lehren mich den richtigen Grund zu jeder Farbe und zu jedem Tone kennen; — daher sage ich, wer mit Vortheil Prima malen will, bereite sich erst die Leinwand so zu, daß jede Farbe und jeder Ton seine richtige Unterlage bekomme. Es versteht sich nun von selbst, daß die Leinwand dazu farblos und licht seyn muß.

---

*) Zu der Zeit, als ich noch zu allen Fleischschatten Blau nahm, habe ich immer den Orangegrund für Portraite vorgezogen; denn ich hatte damals immer mein Hauptaugenmerk auf die Schatten gerichtet. Diese kamen mir sehr schwer zu malen vor, und weil ich nun auf solchen Orangegrund mit meinem Blau einen angenehmen Schattenton bekam, so glaubte ich, daß dieser Orangeton der rechte Grund für Portraite sey, wußte damals aber noch nicht, daß Orange nur mit Blau einen Schattenton bilde, und jedem übrigen Fleischton und dessen Mitteltönen schaden müsse.

Nachdem dann auf ihr die Contur (Umriß) des zu malenden Bildes gezeichnet ist, lege man alle Töne und Farben, welche das Bild bekommen soll, mit ihren hellen*) Gegensatztönen oder Farben warm oder kalt an, je nachdem die Stim-

*) Es soll überhaupt jede Untermalung hell seyn, sowohl für die ganzen Farben und Töne, als für die Halbtöne, d. h. für die sogenannten Mißfarben, für welche wir keine Namen haben; denn wenn eine Untermalung dunkel angelegt wird, so muß, wenn die Untermalung benützt werden will, was sie aber jedenfalls werden soll, — ein solches Bild auch dunkel in seiner Haltung werden.

Um nun ein solches Bild wieder heller zu stimmen, muß Alles nochmal übermalt werden.

Es muß daher sehr nachdrücklich gewarnt werden, daß man ja nicht dunkel untermale; denn wenn die Töne und Farben in dunkler und gleicher Kraft zusammen kommen, ist es ein dunkler, todter Schatten. Dagegen aber, wenn zwei gleich kräftige helle Gegensatzfarben oder Töne zusammen kommen, wo weder die eine noch die andere kälter oder wärmer ist, welches man zwar selten, wenn man es auch haben wollte, treffen wird, so entsteht dadurch ein lichter, reiner, grauer, jedoch todter Ton. Diesen kann man bei der gänzlichen Vollendung des Bildes durch Lasurfarben beleben und kräftigen, wie es die Harmonie und Haltung des Bildes erfordert.

mung des Bildes es erfordert, — dieß ist die einfachste Untermalung oder vielmehr die richtige Grundirung der Leinwand.

Die zweite Art zu untermalen ist folgende: Nachdem man die Contur auf weißer Leinwand hat, lege man, um eine gelbe Draperie zu malen, alle Schlag- und Körperschatten sammt den Reflexen mit Violett in mittlerer Kraft an, *) wie Tab. VII. Fig. g, 1. und g, 2. zeigt, hernach den ganzen übrigen Lokalton auch mit derselben Farbe, welche aber noch mehr mit Weiß versetzt seyn muß, und verbinde in breiter Modellirung diesen Lokalton mit dem Schattenton, so daß diese beiden Töne sich nicht mehr hart abschneiden, und lasse es trocknen. (Tab. VIII. Fig. h, 1. und h, 2.) — Dieß ist nun die Untermalung der erwähnten gelben Draperie. **) — Wenn dieselbe

*) Unter mittlerer Kraft verstehe ich, wenn die pure Farbe mit beiläufig so viel Weiß, als sie selbst quantitativ hat, gemischt wird. Man kann dieß jedoch nicht so genau bestimmen, weil nicht jede Farbe gleich ergiebig ist.

**) Jede Untermalung muß mit Deckfarben gemalt werden. Die Uebermalung darf nur dann eine Deck-

gut trocken ist, so ripple man die ganze untermalte Draperie mit gelber Deckfarbe an. (Tab. IX. Fig. i, 1. und i, 2.)

Eine Deckfarbe muß es hier bei dieser zweiten Art der Untermalung darum seyn, weil da die Schatten durch Lasuren erst vollendet werden sollen. Sollte dieses Gelb keine Deckfarbe seyn, so muß man sie vorerst mit Beimischung von Weiß zu derselben machen. Diese Deckfarbe darf aber nicht so aufgetragen werden, daß sie die untere violette Schattenfarbe ganz decke, sondern soll so seyn, daß alle Schattentöne noch durchzusehen sind; dadurch wird ein wahrer, milder

---

farbe seyn, wenn der zu malende Gegenstand mit Lasuren erst vollendet werden soll. Beabsichtigt man beim Uebermalen schon ganz zu vollenden, so muß die erste Uebermalungs-Anlage eine Lasurfarbe seyn, in welche man dann die Lokalfarbe und Lichter mit Deckfarbe hineinbringt und aufsetzt. Ich muß hiebei aber aufmerksam machen, daß man bei allen Lokalanlagen (welche zum Theil auch Lichtanlagen genannt werden können) zuerst die Hauptformen ja recht breit zu modelliren anfange, und sich von Kleinigkeiten, die in diesen Formen noch vorkommen, nicht irre machen lasse.

Schattenton zum Vorschein kommen, von welchem man kaum mehr sagen kann, ob er gelb oder violett sey.

Wenn, wie schon gesagt, diese beiden Farben in genauester gleicher Kraft zusammen kommen, so wird man weder eine gelbe noch violette Farbe unterscheiden können; es wird aber eben dadurch ein lebloses Grau seyn, welches in der Körperwelt nie vorkommt. *)

Es ist daher nicht einmal gut, daß man es sich besonders angelegen seyn lasse, eine solche Gleichheit der Töne zu Stande zu bringen.

In der Abhandlung von halben Tönen sind diese Grundsätze schon aufgestellt worden, jedoch der Verständlichkeit halber will ich sie hier noch einmal vorbringen.

Wenn in Gelb und Violett die drei Stammfarben in g l e i c h e r und v o l l s t e r Kraft beisammen sind, so heben sie sich auf und bilden mit einander den Tod der Farbe, die gänzliche Lichtlosigkeit,

---

*) In der Körperwelt sind Licht und Finsterniß noch in immerwährendem Streite beisammen, keines von beiden hat den vollkommenen Sieg errungen.

den tiefsten leblosen Schatten. Wenn aber nur eine dieser Farben in vollster Kraft ist, und sie also ungleich kräftig zusammen kommen, so bilden sie einen kräftigen, aber dunklen halben Ton, oder einen noch lebenden Schatten, weil die eine oder die andere Farbe die Priorität hat. Wenn beide Farben in gleicher Helle zusammen kommen, bilden sie auf diese Weise im ersten Falle ein lebloses Grau und im zweiten Falle, wo diese zwei ungleich kräftigen Farben hell zusammen kommen, einen sogenannten hellen Mittel- oder Halbton.

Wenn auf eine Nebenfarbe ihre entgegengesetzte Stammfarbe in gleicher Kraft mit der unteren Nebenfarbe kommt, wie es hier der Fall ist, wo auf Violett ein gleich kräftiges Gelb folgt, so bilden diese beiden miteinander die Aufhebung der drei Stammfarben und somit den Tod der Farbe. Kommen aber diese drei Farben in ungleicher Kraft zusammen, so bleiben sie, obwohl geschwächt, dennoch lebend.

Diese an einer gelben Draperie beispielsweise gezeigte Untermalung, in welcher mit einer Nebenfarbe der Lokal- und Schattenton hellere und dunk-

lere Farbe hat, erklärt den Fall, nach welchem die entgegengesetzte Stammfarbe in der gleichen Kraft des untermalten dunkleren Schattentones, auch über den helleren Lokalton kommt, und dadurch der Lokalton die Priorität der gelben Stammfarbe erlangt, durch welche der richtige Mittel- oder Halbton sich zeigt. Eben so verhält es sich, wie oben gesagt, wenn die gelbe Stammfarbe auf den untermalten Schatten mit gleicher Kraft kommt, und so die richtige Anlage des Schattens sich ergibt.

Um die angegebene Draperie nun zu vollenden, setze man dieselbe Farbe, mit welcher das Ganze überrippelt wurde, nur etwas satter an diese Stelle, wo man die ganze Farbe haben will, in gleichem Ton auf.

Durch das sattere Auftragen wird diese Farbe scheinbar heller, weil dadurch die untere entgegengesetzte immer mehr gedeckt, daher unwirksamer wird, und somit die obere Farbe in ihrer Eigenthümlichkeit mehr wirken kann.

Nun hat man mit derselben Farbe in dieser Draperie schon wieder einen Ton mehr hervorgebracht und zwar ohne zu mischen.

Jetzt setze man alle Lichter, die höchsten ausgenommen, auf, *) modellire die Draperie in den Lichttheilen ihrer Vollendung näher und lasse sie so, ohne die höchsten Lichter und die tiefsten Schatten zu haben, als Uebermalung trocknen. Einigermaßen kann man dieses in Tab. X. Fig. k, 1. und k, 2. sehen.

Um diese so übermalte Draperie gänzlich zu vollenden, feuchte man dieselbe vorerst mit einem Gemisch von Oel und Wasser an, damit die aufzutragende Farbe sich leichter mit der Untermalung scheinbar verbinde.

---

*) Bei heller Mittagsbeleuchtung braucht man die gelbe Farbe nur mit körperlichem Hell, d. h. mit Weiß zu erhöhen. Wie das Licht, so nehmen auch in dieser Beleuchtung die Schatten keinen andern Ton an. Nur die reine Reflexspielung von der ihm nachstehenden Farbe wird sich in ihm zeigen.

Bei farbiger Beleuchtung aber sind auch die Lichter und Schatten farbig. Jede Lichtfarbe hat auch ihre entgegengesetzte Farbe im Schatten noch bei sich, z. B. bei Abendbeleuchtung, wenn dieselbe in ihren Lichtern rothe Farbe hat, so zeigt sich in dieser Beleuchtung in den Schatten die grüne Farbe, nämlich ihre Gegensatzfarbe, und so gilt bei allen farbigen Lichtern das gleiche Gesetz.

Nun vertiefe und erwärme man die Schatten, wie es die Natur zeigt, mit Lasurfarben, setze die höchsten Lichter auf und spiele die Reflexe hinein. Dieses kann auch leicht naß in naß vollendet werden, wenn als Uebermalungsfarbe keine Deckfarbe genommen wird, sondern statt dieser eine Lasurfarbe. Dann wird Tab. X. Fig. k, 1. und k, 2. der Sache näher stehen. Wer Prima zu malen versteht, wird es auch durch diese Uebermalungsart leicht vollenden können.

Mit zwei Tönen also aus einer und derselben Farbe wird untermalt, und mit zwei dieser entgegengesetzten Farbe übermalt, wodurch, ohne zu mischen, vier verschiedene Töne zum Vorschein kommen.

Durch die dritte Art zu malen erreicht man die brillantesten Farben. Ich nehme zum Beispiele eine blaue Draperie.

Der Anfang der Untermalung ist derselbe, wie bei der zweiten Art. — Man lege mit Orange in dunkleren und helleren Tönen das Ganze an.

Hier müssen aber die Schatten- und Mitteltöne schon so richtig modellirt und weich vorbereitet

seyn, daß zur gänzlichen Vollendung derselben außer den gehörigen Reflexen, nur noch durch einige Tiefen die Formen bestimmt durchzuführen sind; dann lasse man es trocknen. (Siehe Tab. XI. Fig. i, 1. und i, 2.)

Diese Untermalung besteht also auch nur aus zwei Tönen von derselben Farbe; den dunkleren Ton hat der Schatten sammt dem Reflexe, und den helleren der Lokalton sammt dem Lichte. —

Ist nun diese Untermalung sehr fest getrocknet, dann ripple man, um es auch in den lichten Partien gehörig modelliren und ausführen zu können, das Ganze mit derselben Farbe in gleichem Tone, aber nicht mit Weiß vermischt, an, d. h. man nehme die orange Nebenfarbe, zu welcher man bei der Untermalung der Schatten schon etwas Weiß gemischt hat, jetzt pur, und trage sie nur dünner, aber nicht mit Oel verdünnt, sondern nur dünner angerieben, so daß sehr wenig Farbe auf der Untermalung bleibt; denn zwei gleiche Deckfarben müßten einander schaden. *)

---

*) Gleiches auf Gleiches darf nie folgen, denn wo keine Gegenwirkung ist, da ist auch kein Leben.

Damit eine solche Anripplung sehr dünne werde, muß sie mit einem kurzen Pinsel geschehen, wodurch beinahe keine Farbe auf die Untermalung kommt. Es soll, so zu sagen, nur mit dieser Farbe angefeuchtet werden, und dieß geschieht darum, weil die aufzusetzende Farbe sich so mit der Unterlage sanfter verbindet und das Ansehen bekommt, als wäre das Ganze auf einmal gemalt worden.

Die aufzusetzenden Lichter werden nur mit Weiß allein gemalt, oder vielmehr gezeichnet. (Tab. XII. Fig. I, 1. und I, 2.) — Mit diesem Weiß zeichne und vollende man so gut es möglich ist alle lichten Formen, so daß die höchsten Lichter

---

Man kann sich davon überzeugen, wenn man eine und dieselbe Farbe in gleicher Art und Beschaffenheit zweimal auf einander bringt; da wird sie das zweite Mal einen andern Ton annehmen und zwar einen leblosen, den auch kein Firniß im Stande ist, wieder zu beleben, oder der andern Farbe gleich zu bringen.

Wer glaubt, daß durch Firniß die Farben belebt werden, hat einen unrichtigen Begriff vom Leben der Farben.

als reines Weiß *) dastehen. Auch helfe man mit Orange den Schatten, wo es erforderlich ist, nach. — Dann hat man eine orangefarbene, sogenannte vollendet gezeichnete Draperie. (Tabelle XIII. Fig. m, 1. und m, 2.) — Man könnte das auch wohl auf einmal herausbringen; allein viel größere Mühe würde es kosten, die Lichter so rein herzustellen, als es auf diese Art möglich ist.

Dieß ist die Untermalung der dritten Art. Wer das Nachdunkeln verhüten will, lasse eine solche Uebermalung lange Zeit stehen, bis sie sehr gut getrocknet ist. Dann lasire man mit Asphalt oder mit Mumie **) die Schattentöne und Mitteltöne, bis sie sich zu der Lokalfarbe hin verlieren. Mit Blau fange man an, die höchsten Lichter zu lasiren bis in die tiefsten

---

*) Je reiner das Weiß aufgesetzt wird, desto klarer und lebendiger wird die darüber lasirte Farbe.

**) Asphalt hat seinen Vorzug in der Dehnbarkeit der Farbe, und Mumie in der Weichheit des Tones.

Warum ich das Lasiren einer dieser beiden Farben angebe, wird später an seinem Orte erklärt werden.

Schatten über den nassen Asphalt oder die Mumie, dann hebe man mit einem stumpfen Pinsel die blaue Farbe sammt dem Asphalt oder der Mumie an denjenigen Stellen, wo sich Reflexe zeigen, entweder wieder weg, oder setze in dieselben die Reflexe mit Deckfarben hinein, wie die umgebenden Farben es erfordern. Wer auf diese Art Versuche anstellen will, wird finden, daß er nicht mehr viel bis zur Vollendung nöthig haben wird, höchstens darf er noch in die tiefsten Schatten einige bestimmtere Formen hineinzeichnen, weil überhaupt die bestimmtesten und genauesten Formen immer erst zuletzt gemacht werden sollen.

Wie ich nun mit den Stamm- und Nebenfarben auf dreierlei Weise zu malen gezeigt habe, so lassen sich nach derselben Weise alle ganzen Töne behandeln. Wie aber mit den halben Tönen zu verfahren sey, wenn dieselben als Lokaltöne gelten sollen, will ich zeigen, wenn ich vorerst den Zweck der halben Töne angegeben haben werde.

Um in unsern Bildern eine Farbe vor andern hervortreten zu lassen, um Klarheit, Schönheit und Leben hervorheben zu können, gebrau-

chen wir halbe Töne oder gebrochene Töne. Diese nennt man in der Kunstsprache auch untergeordnete Farben, Mißfarben, die zu einem Bilde so nothwendig sind, wie einem einzelnen Gegenstande die grauen oder Mitteltöne. *)

Jeder halbe Ton besteht aus ungleicher Zusammenstellung der drei Stammfarben.

Solche halbe Töne gibt es in der sichtbaren Welt eine unzählbare Menge, für welche wir, das Braun und das Grau ausgenommen, gar keine Namen haben. Diese halben Töne theilen sich alle in zwei Klassen, in braune und in graue.

Vermöge der gegebenen Grundsätze wissen wir, daß alle halben Töne aus den drei Stammfarben bestehen, und zwar dann, wenn eine oder

*) Um eine brillante Farbe hervorzubringen, muß man nicht so fast die schönsten Farben besitzen und anwenden, als vielmehr die richtige Behandlung in der Zusammenstellung derselben wissen.

Die richtige Zusammenstellung ist es, welche die Farben scheinbar in ihrer Schönheit steigert, denn sonst, wenn es nämlich nur an der Farbe selbst läge, müßten alle Maler, welche die gleichen Farben haben, auch gleich brillant malen.

auch zwei davon vorherrschend sind. Eine Ausnahme davon bildet das reine Grau.

In einem reinen Grau müssen alle drei Stammfarben gleich kräftig, aber immer hell seyn.

Grau ist ein helles Schwarz, welches weder kalt noch warm ist. Es ist ein lebloser Ton und kann daher durch die Priorität einer seiner zeugenden Farben belebt werden. So z. B. ergibt sich durch Blau ein kaltes Grau, durch Gelb ein warmes, und durch Roth wird es nur belebt, wobei aber die Grundstimmung des grauen Tones immer eine andere als die des braunen bleibt. Grau bleibt negativ; das reine Braun aber positiv. Der reine braune Ton besteht aus allen drei Stammfarben, oder bestimmter gesagt, aus einer Stammfarbe und einer Nebenfarbe, aus Blau und Orange; wobei aber das Orange doppelt so kräftig als das Blau seyn muß, und also Orange die Prioritätsfarbe ist.

Um nun ein solches reines Braun zu untermalen, muß mit eben dieser Stammfarbe und mit eben derselben Nebenfarbe untermalt werden; nur bekommt bei der Untermalung dieses reinbraunen Tones die blaue Stammfarbe die Priorität.

Es handelt sich bei allen halben Tönen einzig darum, daß man wisse, welche Farbe die Priorität in derselben habe. Der Gegensatz dieser Farbe bekommt dann die Priorität bei der Untermalung.

Weil in dem reinen braunen Ton immer Orange die Prioritätsfarbe ist, so bleibt dieser auch immer ein warmer Ton, selbst auch noch dann, wenn er ein Blaubraun ist. So lange ein Ton ein brauner genannt werden kann, gehört er zu den warmen Tönen.

Es gibt nun so vielerlei Braun, als es Stamm- und Nebenfarben gibt. Blau-Braun, Roth-Braun, gelbes und violettes Braun, grünes und Orange-Braun. *)

Zu jeder Untermalung dieser braunen Töne muß nun, je nachdem sie verschieden sind, auch eine verschiedene Gegensatzfarbe hinzukommen.

Zu dem blau-grauen Untermalungstone, welchen das reine Braun (Orange-Grau) verlangt, muß entweder eine Stammfarbe oder eine Nebenfarbe kommen.

---

*) Siehe die Uebersichtstabelle.

Um zu finden, welche Farbe noch zu einem solchen blau-grauen Gegensatztone gehöre, darf man nur sehen, welche Farbe noch bei jedem dieser braunen halben Töne sich befindet. Derselben Farbe Gegensatz mit Blau-Grau vermischt, ist der rechte Ton zu seiner Untermalung. Wollte man z. B. ein rothes Braun malen, so müßte die Untermalung Grün-Blau-Grau, bei einem violetten Braun Gelb-Blau-Grau seyn. Von Blau-Braun ist der Gegensatz Orange-Grau. Diese Gegensatztöne müssen also einander zur Untermalung dienen.

Gelb-Braun hat zum Gegensatz Violett-Blau-Grau; Grün-Braun Roth-Blau-Grau.

Nur durch Auseinandersetzung der Farben der halben Töne ist auch zu allen halben Tönen der wahre Untermalungston zu finden.

Nun will ich noch zeigen, wie das Weiß nach den Gesetzen der drei Stammfarben untermalt werden soll.

Das allgemeine Gesetz heißt: Jede Farbe und jeder Ton soll mit seiner entgegengesetzten Farbe und seinem entgegengesetzten Tone untermalt werden.

Nach diesem Gesetze müßte man also Weiß mit Schwarz und Schwarz mit Weiß untermalen. Daß dieses aber nicht seyn kann, ist ganz klar; denn es müßten so nur leblose Töne zum Vorschein kommen, weil die schwarze sowohl als die weiße Farbe an und für sich kein Leben haben; wie sollte von ihnen ein Leben kommen können? Mit todten Farben können wir keinen lebenden Ton hervorbringen! Und doch sollen Weiß und Schwarz wie alle anderen Farben auch mit ihren Gegensatzfarben untermalt werden. — Was ist also zu thun, daß sie belebt werden? — Es entsteht vor Allem die Frage, was das ideale Weiß und Schwarz sey? — In den idealen Farben erklärten wir Weiß und Schwarz als Licht und Finsterniß. — Weiß ist ein farbloser, lichter Glast — ein Nichts, — Schwarz ist die gänzliche Ermangelung dieses Lichtes, — die tiefste Finsterniß, — ein Nichts. — Diese Ermangelung des Lichtes zeigt sich aber in den materiellen Farben durch die gänzliche Aufhebung der drei Stammfarben. — Die materiellen Farben lassen sich wohl zu Schwarz aufheben, aber nie wieder zum Weiß zurückbringen, also muß

man mit solchen Farben das Weiß untermalen, welche durch ihre Aufhebung das Schwarz erzeugen. Dieses sind die drei Stammfarben oder die drei Nebenfarben, denn sie sind einander Gegensatz und Auflösung. Somit ist erklärt, daß nicht mehr das materielle, unthätige Schwarz (die sogenannte schwarze Farbe) hier der Gegensatz von Weiß seyn kann, sondern **alle drei Stammfarben.** Sie sind auch der Gegensatz von Schwarz, nur darf man sie nicht beisammen zur Untermalung gebrauchen; denn wenn sie beisammen sind, so sind sie todt, wie jede andere reine schwarze Farbe. Schwarz als todte Farbe kann nie wirken, daher muß man sie lebendig lassen und sie nur theilen in eine Stammfarbe und in eine Nebenfarbe, in ihre beiden Gegensatzfarben.

Wenn man also eine weiße Draperie untermalen soll, so kann dieß mit jeder beliebigen hellen Stamm- oder Nebenfarbe geschehen, die man dann mit ihrer gleich hellen Gegensatzfarbe in derselben Art, wie es bei den drei Stammfarben früher schon gezeigt wurde, übermalen muß.

Unter- und Uebermalungsfarbe müssen aber, um Weiß zu malen, sehr hell gehalten werden, weil man sonst hier mehr als bei jeder andern Farbe zu dunkle Schatten bekommen würde. — Untermalt man z. B. eine weiße Draperie mit Orange (Tab. XIV. Fig. n, 1.), so übermale man sie mit Blau (Tab. XIV. Fig. n, 2.); untermalt man Roth, so übermale man sie mit Grün u. s. w. Die Regel lehrt, daß wenn die Untermalungsfarbe eine Stammfarbe ist, die Uebermalungsfarbe eine Nebenfarbe seyn muß, und so auch umgekehrt. — Es muß sich immer, wenn diese Farben in ziemlich gleicher Kraft gegen einander stehen, ein reiner Schatten oder grauer Ton zeigen, je nachdem diese Farben mehr oder minder mit Weiß versetzt sind. (Tabelle XV. Figur o.)

Man setze naß oder trocken die Lichter auf; nehme Reflexe heraus oder setze sie hinein, vollende mit einzelnen Zügen die Schatten und erwärme dieselben, je nachdem es die allgemeine Beleuchtung erfordert. — Derselbe Fall ist es auch mit der Unter- und Uebermalung eines schwarzen Gegenstandes.

Wie ich nun gezeigt habe, daß es leidende und freudige, negative und positive, kalte und warme Farben und Töne gebe, so kann ein weiß oder schwarz zu malender Gegenstand auch leidende oder freudige Stimmung haben.

Will man denselben Gegenstand freudig oder warm haben, so untermale man ihn mit negativen Farben, und will man ihn leidend oder kalt haben, mit positiven. Weil die Uebermalungsfarbe immer so ziemlich in der gleichen Kraft der untermalten, wie sie im Schatten seyn soll, ist, und dieselbe nun in gleicher Kraft über die nur halb so kräftige Untermalung kommt, so muß die obere als die kräftigere auch hierin vorherrschend seyn.

Hat man also eine kalte Untermalung, welche an Kraft der oberen warmen Farbe nachsteht, so bekommt man warme Mitteltöne; ist aber die warme Farbe die schwächere, so erhält man kalte Mitteltöne. Die gleichen Grundsätze gelten auch bei dem grauen Ton. In diesem sind alle drei Stammfarben gleich kräftig, nur sind sie mit Weiß erhellt und bilden daher einen leblosen hellen Ton. Es ist aber ebenso eine vollkommene Aufhebung der Farbe in ihm,

wie in dem reinen dunklen Schwarz, daher ein solches reines Grau nie ein Bild beleben kann.

Graue Töne gibt es ebenfalls so viele, als es Stamm- und Nebenfarben gibt. Der graue Ton ist hierin dem braunen Tone gleich, nur ist die Wirkung der Stimmung ganz das Gegentheil. Grau ist eine kalte Verbindung, wogegen Braun immer eine warme ist, wie oben schon gezeigt wurde.

Braun und Grau stehen zwischen den sechs Farben *) und der gänzlichen Aufhebung derselben.

Hierin besteht nun die ganze Grundlage der Tonmischung. —

Wer Farbensinn und Gefühl dafür hat, kann nach dieser Regel alle Töne durch Untermalen und Uebermalen leicht hervorbringen, ohne daß er mehr nöthig haben wird, sich einen Mittelton

*) Diese sechs Farben sind die drei Stammfarben und die drei Nebenfarben, und die gänzliche Aufhebung der Farbe ist das Schwarz.

zu mischen. Man wird auch zum Primamalen dadurch leicht alle Töne finden können. — Es bleiben immer die gleichen Grundsätze, ob Prima-, unter- oder übermalt wird. Es müssen immer die Gegensatzfarben und Töne zusammen kommen, um Schatten- oder Halbtöne zu bilden. Ob sie naß auf trocken kommen, oder naß in naß behandelt werden, wie beim Prima- und Fresko-Malen, bleibt immer der gleiche Grundsatz.

Von all' dem Gesagten, d. i. von der Wahrheit und Richtigkeit der angegebenen Methode, wird sich Jeder durch Versuche überzeugen können, und sollte auch der eine oder der andere derselben nicht sogleich vollkommen gelingen, so wird doch die Möglichkeit des Gelingens und also die Wahrheit des Gesagten einleuchten.

Diese Sache will aber auch wie alles Andere geübt (praktizirt) seyn.

Was ich hier aufgestellt habe, ist das Farbengesetz der Natur selbst. Es ist für den Sehenden in der ganzen Natur zu finden.

Ueber Primamalen.

Die Malerei ist eine Nachahmung der Natur durch täuschende Formen, und die Bildhauerei ahmt dieselbe nach durch wirkliche Formen.

Die Bildhauerei liegt dem Menschen näher, als die Malerei, und war eben darum vor derselben. — In gewisser Beziehung könnte man sie auch das Vorbild der Malerei heißen, wenn wir nämlich in Betracht nehmen, wie der Bildhauer sein Werk anfängt: ihm liegt es in der Natur der Sache recht anzufangen. Er kann unmöglich in solchen Irrthum verfallen, wie wir Maler; denn er ist gezwungen, das Erste zuerst zu machen.

Er kann z. B. nicht mit einer Feile aus dem rohen Klotze schon von Anfang eine Nase herausfeilen, sondern, indem er in seinem Klotze

die zu bildende ganze Figur voraussieht, fängt er an, in großen Stücken wegzuhauen, was ihm außer sein Bild fällt. — So muß er dem Bilde, das er sich im Geiste vorstellt, durch Ausführung immer näher kommen, und dasselbe durch zarteres Behandeln mehr und mehr zum Vorschein bringen, bis es zu der in's Kleinste gehenden Vollendung durchgearbeitet ist. — So soll auch der Maler auf seiner leeren Leinwand seinen Gegenstand voraussehen, und denselben nur mit Umrissen (Conturen) im Ganzen angeben, in großen Licht- und Schattenmassen ihn anlegen und dann erst bis in's Kleinste durchführen, so daß er bis zur letzten Durchführung sein in sich gefaßtes Bild nicht verliert. — So wie der Bildhauer anfänglich durch Hinwegnahme größerer und dann immer kleinerer Theile sein Werk vollendet, so soll auf diese Weise der Maler durch stetes Dazuthun seinem Ziele näher kommen.

Aus diesem Gesagten kann ein junger angehender Künstler entnehmen, daß nicht ein einzelner besonderer Theil in einem Bilde weiter als das übrige Ganze fortschreiten soll, son-

dern daß Alles so viel wie möglich gleichmäßig seiner Vollendung zugeführt werden müsse.

Jedes Bild soll in der Anlage schon als ein untermaltes auf einem gewissen Grade der Haltung und Harmonie stehen, und soll aus dieser, wenn es auch mit entgegengesetzten Farben angelegt oder untermalt wird, nie mehr hinausgemalt werden, d. h. man soll mit einzelnen Dingen nicht zu sehr vorgreifen, wie es häufig geschieht, daß man an solchen Theilen, welche einem besonders lieb sind, gerne weiter arbeitet, als es gut für das Ganze ist. — Man würde dabei immer Nachtheil haben. Ich setze z. B. den Fall, es wäre ein Kopf zu malen, und man würde zuerst die Stirne desselben ganz vollenden, dann das linke und später das rechte Auge, hernach die Nase und so weiter, so kann ein auf solche Weise gemalter Kopf zu dem übrigen weißen Grunde, auf welchem er steht, wohl passen; allein wie wird er aussehen, wenn alles Weiß auch gedeckt ist und auf einmal ein solcher Kopf auf einem anderen Grunde steht? — Wie wäre es möglich, daß hier noch Harmonie statt fände! —

Wird man da nicht genöthiget seyn, das Eine und das Andere wieder zu ändern? — Trifft es sich, daß um einen auf diese Weise gemalten Kopf grelle und dunkle Farben kommen müssen, wie flach und flau wird ein solcher nachher aussehen! — Die ganze Arbeit wird rein umsonst seyn, es muß wieder darüber gemalt und nochmal, ohne daß man es weiß, sogar zurückgemalt werden. *) Dasselbe wäre es auch, wenn Jemand ein schon untermaltes Bild so stückweise behandeln würde. Ein solches Stückwerk in Einklang zu bringen, macht große Schwierigkeit und Mühe, und es wird am Ende doch geplagt aussehen.

Weil es für einen Anfänger rein unmöglich ist, einen Kopf auf einmal zu vollenden, wähnt er gewöhnlich, daß er durch theilweises Vollenden einzelner Partien nach und nach zum Primamalen gelangen könne. Ich streite die Möglichkeit dessen nicht ab; allein er erschwert sich sein

---

*) Unter Zurückmalen verstehe ich, wenn eine unrichtig gemalte Farbe zu einem hellen, aber todten grauen Ton gemacht werden muß, um ihn hernach wieder mit jeder beliebigen Farbe beleben zu können.

Studium dadurch ungemein, weil er genöthiget seyn wird, immer wieder auf diese stückweise Primamalerei zu übermalen, um auch nur einigermaßen Harmonie und Haltung zu gewinnen.

Um diesem Uebelstande abzuhelfen und zur schnelleren Erreichung des gewünschten Zieles etwas beizutragen, will ich für solche Schüler, welche ausdauernden Ernst und Liebe zum Lernen haben und dabei sich bescheiden vor dem zu frühen Produziren hüten wollen, meine Art und Weise zur Erlernung des Primamalens mittheilen.

Wer Primamalen lernen will, muß in sich den festen Vorsatz fassen, nie durch Uebermalung seine Arbeit vollenden zu wollen, sonst hemmt er sich selbst am schnelleren Fortgang. Er muß dahin trachten, alle seine Studien nur durch das Primamalen der Vollendung näher zu bringen.

Der Grad der Vollendung beim Primamalen hängt einzig nur von dem Anfange ab, d. h. von der Art und Weise, wie und mit welchen Farben ein Prima zu malendes Bild begonnen wird. Wird ein solches

Bild nach den Gesetzen der drei Stammfarben richtig angefangen, so ist die Möglichkeit der rechten Vollendung vorhanden. — Man male so lange die Farben noch naß sind, so weit es thunlich ist; nie aber male man auf's Trockne, sondern fange immer mit beharrlichem Sinne Neues an. Auf diese Art wird man es durch unermüdeten Fleiß zu einer großen Fertigkeit der Ausführung bringen, wie z. B. die so erstaunliche Fertigkeit eines Gauklers nur durch das immerwährende Wiederholen einer und derselben Handlung erlangt werden kann. Er kann an seinem Werke nichts ausbessern, sondern gemacht ist gemacht, und gefehlt bleibt gefehlt; aber er macht es wieder und wieder, bis es geht.

Wer Primamalen lernen will, muß es auch so machen, um durch Ausdauer das Höchste in der Malertechnik zu erreichen. Durch Lesen über Malerei allein lernt man dieselbe nicht.

Eine Hauptbeförderung und große Erleichterung zum Primamalen gewährt es, wenn der

Grund der Leinwand so beschaffen ist, daß die Farbe auf ihm hält; dazu taugt nun kein anderer, als ein magerer Grund. Jeder fette Grund ist nicht nur zum Primamalen ungeeignet, er taugt überhaupt gar nicht zum Malen.

Wem recht am Malen gelegen ist, der bereite sich den Grund, wenigstens zu kleinen Bildern, selbst.

Später will ich eine ganz einfache Art der Grundirung der Leinwand angeben und zugleich auch, wie fett grundirte Leinwand ohne allen Nachtheil zu einer magern gemacht werden kann.

Wer auf feine, glatte Leinwand malt, d. i. auf fetten Grund, muß natürlich feine, zarte Pinsel haben, mit welchen er im Stande ist, die Farbe so aufzutragen, daß der Pinsel die Leinwand nie berührt, sondern daß die Farbe vom Pinsel so zu sagen nur behutsam hingelegt wird. Dadurch ist er gezwungen, viel Farbe aufzutragen, und das ist für die Modellirung ein großes Hinderniß. Er arbeitet auf diese Art immer in einem buttrigen

Brei herum, und kann unmöglich Alles auf einmal zur Vollendung bringen.

Ferner muß man, um mit Vortheil Prima zu malen, auch die geeigneten Pinsel haben.

Wenn ein junger Künstler zu malen anfängt, soll er ja keine anderen Pinsel nehmen als Borstpinsel. Der Borstpinsel gehört allein der großartigen Malerei für Oel- und Fresko-Farben an.

Je größer der Gegenstand, desto größer soll der Pinsel seyn.

Auf diese Art Malen zu lernen ist für einen Anfänger von großem Nutzen.

Mit großen Pinseln soll angefangen werden; die kleineren gehören nur zur Vollendung.

Wer mit großen Pinseln anfängt, wird nicht leicht in seiner Malart kleinlicht werden.

Die Pinsel, welche zu der ersten Anlage zum Primamalen gebraucht werden, müssen auch schon gut zugearbeitet seyn. Neue Pinsel taugen überhaupt wenig.

Der Pinsel muß durch den Gebrauch erst gut werden. — Wer noch keine solche zugearbei-

tete Pinsel hat, schleife sie mit Wasser auf einem Sandsteine in der Art zu, wie wenn man auf demselben malen wollte.

Es gibt Pinsel von verschiedenen Borsten: von gebogenen und geraden, harten und weichen; solche, welche sich beim Gebrauche förmlich abfeilen, und andere, welche sich an der Spitze spalten. Diejenigen Pinsel, deren Borsten sich abfeilen, abstumpfen, sind zum Anrippeln (Tabelle **XVI.** Fig. 1.), und wenn sie noch stumpfer werden, so daß man mit ihnen keine Farbe mehr auftragen kann, zum Wegheben der Farben auf dem Bilde sehr geeignet. (Tab. **XVI.** Fig. 2.) Diejenigen, deren Borsten durch den Gebrauch an der Spitze sich spalten, sind die geeigneten zum Vertreiben und auch zum zartesten Auftragen der Farben. (Tab. **XVI.** Fig. 3, 4 und 5.)

Wenn in einem solchen Pinsel wenig Farbe ist, wird er beim Auftragen der Farbe nicht die ganze Breite seiner Fläche zudecken, wie ein geschlossener Pinsel, sondern er wird nur die Farbe in einzelnen Strichchen liegen lassen. Dadurch ergibt sich das Hineinspielen einer Farbe in eine andere noch nasse, welches ähnlich ist dem

Lasiren auf trockener Farbe. Mit einem Pinsel, wie Figur 5. zeigt, soll man aber auch anlegen können.

Wenn man einmal Uebung in der Pinselführung hat, kann man sehr Vieles mit einem und demselben Pinsel leisten. — Man gewöhne sich daher gleich von Anfang so viel wie möglich mit wenigen und mit großen Pinseln malen zu lernen.

Die sogenannten Vertreibepinsel soll ein Anfänger vermeiden; diese können für ihn nur nachtheilig seyn. Es sind die wahren Formenvertreiber.

Vertreibepinsel sind solche, mit welchen man Farben mit einander verbindet. Gewöhnlich sind es unsere größten Pinsel von Dachshaaren. — Es kann jedoch jeder Borstpinsel, welcher keine geschlossene Spitze hat und weichborstig ist, als Vertreibepinsel gelten. Zu einem lebensgroßen Kopfe z. B. soll der Vertreibepinsel von der Dicke eines starken Viertelzolles und gespitzt seyn; aber nicht wie der eigentliche Anlagepinsel geschlossene Borsten haben. *) (Tab. XVI. Fig. 5.)

*) Beim Anlagepinsel ist nur zu bemerken, daß er kurze, geschlossene Borsten haben soll.

Wer eine Form durchmodelliren will, muß mit möglichst wenig Farbe sein Bild anfangen. Wenn die Farbe einmal zu dick aufgetragen ist, kann man nicht mehr weiter ausführen; ja man ist sogar in Gefahr, mit einem Striche die ganze Form zu verschieben und zu verderben. Es darf also nicht mehr Farbe, als ein magerer Grund halten kann, aufgetragen werden.

Die weitere Behandlungsart beim Primamalen wäre dann folgende:

Um z. B. ein Portrait Prima zu malen, ripple man zuerst die Stelle, wo der Kopf hinkommen soll, wenn er eine kräftige rothe Farbe hat, mit Veronesergrün *) an (Tab. XVII.), — das Uebrige der Leinwand aber mit Mumie, **)

---

*) Wenn ein Kopf eine sehr zarte Farbe hat, so nehme man anstatt Veronesergrün Ultramarinasche, wie überhaupt zu jedem anderen Lokalton auch eine andere Unterlage gehört. Wer die Regel der Untermalung kennt, wird schon finden, welcher Gegensatzton für jede Farbe zu nehmen ist.

**) Mumie ist ein brauner mildernder Ton und gilt somit auch als Unterlage beim Primamalen so viel, als bei der Vollendung der übermalten Bilder die Schatten-Lasuren gelten.

und verbinde sie leicht mit dem grünen Tone. Wo man das Bild dunkler halten will, lege man

---

Um diese braune Farbe ist es etwas ganz eigenes, sie ist für alle Farben besänftigend.

Sie ist zugleich auch eine Verbindung der Mitteltöne zum Licht und Schatten; jedoch Schattenfarbe ist sie keine. Daß sie besänftigend und verbindend sey, haben die alten Niederländer recht wohl gewußt; sie haben daher ihren Kreidegrund, wenn sie Primamalen wollten, ehe sie darauf malten, entweder mit Stil de grano, mit Mumie oder mit Asphalt angerippelt und das ganze Bild mit einer dieser Farben schattirt. — Auf diese Weise haben sie gleich von Anfang die Haltung des Bildes angegeben; hernach erst alle Lokal-Farben, wo möglich mit lasirenden angelegt, mit Deckfarben die Lichter aufgesetzt, und die Schatten mit Farbenspielungen vollendet. Dieses ist sehr wichtig, und für Künstler, welche schon tüchtig mit der Pinselführung umgehen können, — von ausserordentlichem Vortheile. — Anfängern aber, welche mit der Pinselführung noch nicht genug vertraut sind, ist diese Methode noch nicht zu empfehlen.

Vor etwa zehn Jahren schon wurde mir diese Behandlungsweise aus einigen alten niederländischen Bildern ersichtlich. Seit derselben Zeit malte ich alle meine Bilder auf diese Art, nur auf verschiedene Weise. Entweder legte ich gleich von Anfang mit

auch die Mumie dicker an, um die Hauptbeleuchtung des Bildes anzugeben, so daß auf der Leinwand noch nicht mehr als diese zwei Farben in helleren und dunkleren Tönen vorhanden sind. (Tab. XVIII.)

Dann zeichne man mit demselben Tone von Grün und etwas beigemischter Mumie die Contur des Kopfes auf diese grüne Anrippung, gebe zugleich mit demselben Tone alle Schatten- und Halbtöne an, verbinde sie ein wenig mit einander, und zeichne zugleich auch so in Licht- und Schattentönen die ganze Gestalt. (Tab. XIX.)

---

einem dieser braunen Töne meine Leinwand an, oder auch erst über meine Untermalung, und öfters auf die Uebermalung. Dann kam ich mit den Lasuren naß darein, wie ich es mit der blauen Draperie gezeigt habe.

Daß diese Behandlungsweise gut sey, habe ich auch an andern Künstlern gesehen, von welchen ich bestimmt wissen konnte, daß sie ihre Bilder auf diese Art behandelten, weil sie es zum Theil auf direktem oder indirektem Wege von mir wußten. Sie malten von derselben Zeit an ihre Bilder mit mehr Haltung und Harmonie und thaten sich überhaupt dadurch um vieles leichter.

Hier sind zwar noch keine Gesichtstheile zu sehen; es ist nur in Massen der Platz angegeben, wo dieselben hinkommen sollen; aber dennoch muß in Stellung und Verhältniß — von einiger Entfernung angesehen — schon eine Aehnlichkeit da seyn. Man stelle, um leichter urtheilen zu können, eine solche Anlage immer ganz nahe neben sein Modell, und setze sich wieder auf seinen Platz, wo man zu malen anfing, *) vergleiche die Anlage mit dem Original, und fällt ein Fehler auf, so ändere man so lange, bis man mit der Stellung und mit dem Verhältnisse zufrieden seyn kann.

*) Die Entfernung von dem zu copirenden Gegenstande muß wenigstens dreimal die Größe des zu malenden Gegenstandes haben, damit das Auge mit einem Blicke das Ganze übersehen kann. Den richtigen Distanzpunkt sowohl, wie den richtigen Augenpunkt zu beobachten, ist nothwendig. Wenn ein Maler oder Zeichner seinen Augenpunkt in der Höhe der Halsgrube seiner sitzenden Person hat, so wird dadurch das Höher- oder Tieferstehen der beiden Achseln auf seinem Bilde verhütet. Nur ein solches Bild, welches in diesem Augenpunkte gemalt oder gezeichnet wurde, kann ohne verzeichnet auszusehen, hoch oder nieder aufgehängt werden.

Dabei muß man aber sein angelegtes Bild immer neben dem Modelle stehen lassen, weil man auf diese Weise Original und Copie in gleicher Entfernung übersehen kann, und dadurch mit der ersten Anlage viel leichter zu Stande kommt.

Es ist überhaupt nothwendig, während des Malens sein Bild öfters von ferne zu betrachten.

Beim Anfangen eines Portraits hat man auf nichts anderes zu sehen, als auf die Stellung und Bewegung des Modells, die Haltung des Bildes und auf ein richtiges Verhältniß zwischen beiden.

Es ist sehr wichtig, daß man ja nicht früher mit Malen weiter schreite, ehe das Ganze richtig in Massen dasteht; denn wenn darin gefehlt ist, so ist von vorne herein schon die Hauptsache verfehlt, und es kann später nicht mehr so leicht, manchmal gar nicht, abgeholfen werden.

Wenn man bei dem Portrait in der ersten Anlage nicht schon sein Original findet, so male man an demselben nicht weiter.

Wenn diese erste, obgleich im Einzelnen noch unbestimmte, Anlage richtig ist, so daß man sich leicht das Ganze darin vorstellen kann, dann zeichne man mit noch etwas dunklerem Ton, als der früher oben angegebene war, die Gesichtstheile hinein. Zu diesem Tone kann man noch, je nachdem es die Lokalfarbe erfordert, etwas rothen Lack, Terra di Siena oder Blau nehmen. (Tab. XX.)

Ehe man mit Lokalfarbe den Kopf zu malen anfängt, muß wenigstens zunächst um denselben herum der Hintergrund *) die richtige Farbe bekommen; wenn dieses geschehen ist, fange man erst an, die Lokalfarbe des Kopfes anzulegen und gehe mit derselben Lokalfarbe auch über alle unterlegten grünbraunen oder grauen Töne, und verbinde (oder vermenge) dieselben; aber nicht mit einem leeren Vertreibepinsel, wie es gewöhnlich geschieht, sondern immer mit etwas Farbe an der Spitze des Anlagepinsels, und zwar mit der-

*) Man male ja nie einen andern Hintergrund, als den, welcher sich hinter dem zu malenden Kopfe in der Natur befindet.

selben Farbe, womit der Lokalton sammt dem Lichte angelegt ist. Dieser Lokalton muß aber, je mehr er der Schattenseite zugeht, desto kräftiger seyn, d. h. er muß der puren Farbe, aus welcher die Lichtfarbe besteht, sich immer mehr annähern. Dabei aber muß diese Farbe, je tiefer sie in die Schatten geht, desto sparsamer auch aufgetragen werden, so daß die tiefsten Schatten beinahe nur aus der ersten Anlage bestehen, wie eben der Lokalton eines Kopfes die Schatten erfordert, und wie dieselben in der Natur sich zeigen.

Die unteren angelegten Schatten erfordern schon von selbst, daß dieser Lokalton in ihnen kräftiger werden muß; denn obwohl er in der Lichtseite kräftig aussieht, wäre derselbe doch, wenn er so in die Schattenseite käme, zu farblos oder flau, und man würde sich genöthiget finden, ihn zu kräftigen. Es verlangt dieses auch die Regel, denn es müssen eben hier die Gegensatztöne auch in gleicher Kraft zusammenkommen, wenn sie einen Schatten bilden sollen, während bei ungleicher Kraft nur halbe Töne sich zeigen. Beim Primamalen kommen dieselben naß zusam-

men; wogegen sie bei Unter- und Uebermalung naß auf trocken zu stehen kommen.

Es müssen, um Schatten zu erhalten, auch beim Primamalen die entgegengesetzten Farben, jedoch etwas dunkler wie beim Unter- und Uebermalen, zusammenkommen, so zwar, daß ein Anfänger meinen könnte, es wäre alles zu kräftig und dunkel angefangen. Hierin kann die Erfahrung allein ihn belehren. Es ist nothwendig, daß die Unterlagsfarbe kräftig sey; denn wenn ein kräftiger Lokalton darüber kommt, und sie sich miteinander verbinden, so sollen sie den richtigen Mittelton bilden. Wenn die Unterlage nicht kräftig gehalten wird, so können die Mitteltöne nicht mit ganzer Farbe, d. h. mit der reinen Lokalfarbe, hervorgebracht werden, ohne daß ihr noch Grau beigemischt werden müßte. —

Beim Primamalen liegt alles daran, daß man mit einer kräftigen, richtigen Unterlagsfarbe gleich Anfangs große, breite Formen anlege, um schon mit dieser Unterlage die Haltung des Bildes anzugeben, aus welcher man nicht mehr leicht heraus kommen kann, wenn

man der Unterlage die gehörige Aufmerksamkeit widmet. *)

*) Da die Haltung eines Bildes wichtig ist, so mache ich hier noch auf zwei Punkte besonders aufmerksam, die zur Hervorbringung einer angemessenen Haltung sehr vieles beitragen, nämlich: die Linien und die Luft-Perspektive.

Je länger die Distanzlinie, um einen Gegenstand zu betrachten, ist, d. h. je größer die Entfernung eines Gegenstandes von unserm Auge ist, desto kleiner erscheint der Gegenstand derselben, wie es die eigene Anschauung und die Regel des Linien-Perspektives zeigt.

Aehnliches findet sich auch beim Luft-Perspektiv, nämlich, daß je größer der Zwischenraum von dem zu beschauenden Gegenstande und unserem Auge ist, derselbe auch bezüglich seiner Färbung dem Auge undeutlicher vorkommt, weil mehr Luft dazwischen liegt, welche die Farbe und Beleuchtung undeutlicher erscheinen läßt.

Reine Luft in größerer Masse ist für unser Auge blau, unreine aber grau. Diese blaue oder graue Luft macht alle hinter ihr sich befindenden Farben und Formen undeutlicher, so daß die Farben der fernsten Gegenstände endlich sich so verlieren, daß sie unserem Auge nur noch als blau

Wenn ein Kopf oder ein Bild durchgängig mit richtigen Mitteltönen angelegt, d. h. so vorbereitet ist, daß die Unterlage durch die reine Lokalfarbe die richtigen Mitteltöne gibt, so wird man nie mehr gezwungen werden, zu einem Lokalton ein Grau zu mischen, oder noch weniger, wenn die Lokalfarbe schon angelegt ist, mit grauen Tönen darüber kommen zu müssen, um den gewünschten Mittelton zu erhalten. Hat

---

oder grau erscheinen, wie in solcher Entfernung die Körper endlich auch für unser Auge zu einem Punkte zusammenschwinden.

Wenn ein Landschaftsmaler eine Ferne malt, so muß er sie recht luftig halten, d. h. unbestimmte schwache Lichter und unbestimmte schwache Schatten darin haben; je näher aber die Gegenstände ihm kommen, desto bestimmter muß er mit Farbe, Licht und Schatten werden. — Wenn ein Historienmaler eine Figu in der Entfernung malen will, so hat er Gleiches zu beobachten, — je näher aber eine solche Figur hervortreten soll, desto bestimmter muß er sie auch in Farbe, Licht und Schatten halten. Dieses richtige Vor- und Zurücktreten der Gegenstände eines Bildes, ihre Nähe und Ferne soll schon in diesem, wenn es auch nur erst in Halb- oder Mitteltönen angelegt ist, sichtbar seyn.

Bayerische Staatsbibliothek München

man nun denselben auf die angegebene Art nach Erforderniß des darzustellenden Gegenstandes hervorgebracht, so soll er nie mehr, weder durch die Lokalfarbe noch durch die Schattentöne, gänzlich oder auch nur großentheils verdrängt werden. Ebenso ist es auch beim Zeichnen auf Tonpapier. Durch unrichtige Behandlung kann hier, wie beim Malen, derselbe gefehlte Fall vorkommen, wenn man gezwungen wird, die Mitteltöne mit Weiß und Schwarz zu machen. Eine solche Zeichnung wird hart und schwer aussehen. Leicht sieht eine Zeichnung auf Tonpapier nur dann aus, wenn die Mitteltöne durch den Ton des Papieres hervorgebracht werden. Sobald in einer solchen Zeichnung Weiß und Schwarz zusammen kommen, so ist der Zweck des Tonpapieres verfehlt. Wer auf Tonpapier recht zu zeichnen versteht, kann mit sehr wenig Mitteln, und daher auch sehr schnell vollendete Rundung und Haltung hervorbringen, wogegen man auf weißem Papier sehr viele Mühe hat, um eine Zeichnung in Haltung und Rundung durchzuführen. — Wie, um leicht zu zeichnen, ein guter Mittelton des Papieres erfordert wird, ebenso erfordert

auch die Malerei eine gute Vorbereitung der Halb- oder Mitteltöne.

Wer Maler werden will, soll seine Studien alle auf Tonpapier zeichnen, und wer sich übt, diesen Ton des Papieres vortheilhaft zu benützen, der wird zu der Einsicht gelangen, daß auch bei der Malerei eine richtige Anlage von Mitteltönen nothwendig sey, und wird auch einsehen, daß sie nicht da seyen, um mit Lokal- und Schattentönen sie zu verdrängen, sondern um sie am rechten Orte gelten zu lassen; nur dadurch bekommt man eine leichte, einfache und großartige Behandlung der Formen.

Nachdem nun das Ganze richtig in Lokal-, Mittel- und Schattentönen auf diese früher gesagte Weise angelegt und verbunden ist, so stelle man dasselbe Bild wieder zum Originale und vergleiche es nochmals damit, dießmal aber hauptsächlich wegen der Farbe, ob dieselbe auf dem Wege sey, der Farbe des Originals ähnlich zu werden. So lange noch nicht große Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, die angelegte Farbe könnte, wenn noch die darauf gehörigen Lichter und die einzelnen Farbenspielungen hinzukommen,

Bayerische Staatsbibliothek München

der des Originals ähnlich werden, darf man wieder nicht weiter malen. Ist das Ganze aber richtig vorbereitet, so lasse man es anziehen. Ehe es angezogen hat, ist man nicht im Stande, zu vollenden; man kann weder Lichter aufsetzen, noch die Schatten zeichnen, oder andere Farbenspielungen hineinbringen.

Wenn die Lichter zu früh aufgesetzt werden, so vermischen sie sich noch zu viel mit dem untern Lokalton und geben dadurch nicht genug aus. Man ist dann gezwungen, mehr Farbe aufzutragen, als gut ist. — Eine gehörig angezogene Unterlage muß die neu aufzutragende Farbe halten, ohne beim bloßen Auftragen derselben sich mit der untern zu vermengen, was nicht gut wäre, weil sonst dieselbe von ihr geschwächt würde.

Wenn dagegen die Lichter zur rechten Zeit aufgesetzt werden, so gibt w e n i g F a r b e v i e l aus.

Die rechte Zeit, die Lichter aufzusetzen, ist noch in einer andern Beziehung wichtig, und zwar hinsichtlich der Beleuchtung.

Die Mittagsstunden sind die besten, weil da das Licht am reinsten und klarsten ist.

Im Monat April und September, wo der Himmel so sehr veränderlich ist, muß man wohl Acht haben, wenn man die Lichter aufsetzt, ob der Himmel noch so sey, wie er war, als die ganze Färbung dem Kopfe gegeben wurde, sonst kommt man leicht aus der Harmonie der Farbe. Wenn man dann die Lichter auch getreu copirt, werden sie doch mit der früheren Farbe nicht mehr harmoniren.

Man kann dadurch irre werden, und an der schon gemalten Lokalfarbe zu ändern anfangen, in der Meinung, sie wäre verfehlt, obschon sie die richtige gewesen seyn dürfte, da sie nur unter einer andern Einwirkung des Lichtes gemalt worden ist.

Wer sich zum Malen im Voraus Töne mischt, glaubt in solchem Falle, seine Tonmischung sey falsch, besonders wenn er Farbensinn hat. Wenn er aber ein mechanischer Mischer ist, dann genirt ihn der Himmel wenig, und er wird es immer recht haben, weil er sich an seine Vorschrift hielt.

Die Lichter setze man mit einem Pinsel auf, welcher die Farbe gerne von sich gibt. Er muß etwas länger seyn, als diejenigen, welche zum Anlegen gebraucht werden; jedoch darf er auch nicht zu lang seyn.

Man muß dazu ja nicht die längsten Pinsel, welche für uns gemacht werden, aussuchen. Ich suche mir für meine längsten immer noch die kürzesten von denen aus, welche zum Verkaufe verfertiget werden. Die meisten lasse ich mir besonders kürzer machen, als sie gewöhnlich sind, und sehe nur auf gleiche und weiche Borsten.

Ich wiederhole es noch einmal, weil ich es für besonders wichtig halte, und sage: wer mit wenig Farbe malen will, muß kurze Pinsel haben, und wer wenig Farbe auf seinem Bilde hat, kann lange im Nassen fortmalen. Das ist ein großer Vortheil beim Prima-, sowie auch beim Unter- und Uebermalen. Nur die viele Farbe aufeinander hindert in der Modellirung und Ausführung.

Die gänzliche Durchführung geschieht mit kleinen Borstpinseln, je nachdem es jede Form für sich verlangt.

Die höchsten Lichter und die tiefsten Schatten müssen miteinander zuletzt gemacht werden, wenn nämlich alle anderen Farbenspielungen schon da sind. —

Die ganze Malerei bleibt ein beständiges Zeichnen, zuerst in großen und dann in kleinen Formen. Wenn nun die Formen richtig dastehen, d. h. wenn alle Formen für die Vollendung so vorbereitet sind, daß man den aufgefaßten Charakter in diesen Formen sich leicht denken kann, dann darf man sie ungehindert der Ausführung immer näher bringen, bis man den rechten Augenblick erhascht, um den vollendeten Ausdruck des Charakters mit einigen Linien geben zu können, und man wird sich selbst überrascht fühlen, wie mit so wenigen Mitteln der beabsichtigte Charakter zuletzt hineingelegt werden kann; denn er soll zuletzt gegeben werden, d. h. das Beste was man im Sinne hat, geben zu wollen, muß man zuletzt erst bestimmt aussprechen. Gibt man den Charakter schon gleich beim Anfang bestimmt an, so ist man in der Modellirung dadurch sehr gehindert, weil man immer in Furcht ist, sie wieder zu verlieren.

Es ist eine Freude, auf einen bestimmt gefaßten Charakter hinzuarbeiten und ihn nach und nach immer mehr zum Vorschein kommen zu lassen, und ihn erst dann vollends zu geben, wenn alles Uebrige dazu vorbereitet ist; wogegen es eine große Pein ist, unvorbereitet das Beste von sich gegeben zu haben, und eine immerwährende Angst zu fühlen, dasselbe wieder zu verlieren.

Es ist doch gewiß ein Unterschied, ob Hoffnung oder Angst mitarbeiten. —

Wenn ich durch diese meine Abhandlung nur so viel erreiche, daß junge, angehende Künstler die richtige Anschauung des eigentlichen Wesens und Wirkens der Farben gewinnen, so glaube ich, daß meine Abhandlung nicht ganz umsonst und ohne allen Nutzen bestehe. Ich bin übrigens weit entfernt, Jemanden durch diese allgemeinen Regeln einen Zwang anthun zu wollen, und hoffe, daß man sich davon auch überzeugen und bei fortgesetzter Uebung selbst finden werde, daß diese Art zu malen die größte Freiheit darbiete.

Anhang.

Es ist eine Freude, auf einen bestimmt gefaßten Charakter hinzuarbeiten und ihn nach und nach immer mehr zum Vorschein kommen zu lassen, und ihn erst dann vollendet zu geben, wenn alles Uebrige dazu vorbereitet ist; dagegen es eine große Pein ist, unvorbereitet das Beste von sich gegeben zu haben, und eine immerwährende Angst zu fühlen, [illegible]

[illegible]

Zubereitung der Oelfarben.

Es ist leider Wahrheit, daß in unserer Zeit so viele Künstler von den materiellen Farben gar so wenige Kenntnisse haben. Die Ursache möchte wohl hauptsächlich darin zu finden seyn, weil unsere Farben schon gerieben gekauft werden können, was in früherer Zeit nicht der Fall war. Damals wurden die Farben noch bei jedem Meister für den eigenen Gebrauch zubereitet. Dieß war das Erste, was der Schüler, ehe er zum Malen schritt, lernen mußte.

Weil aber seit den Carracci's der Unterricht des Malens eine großartigere Richtung genommen hat, und man sich mit solchen Kleinigkeiten praktisch nicht mehr abgeben konnte oder wollte —

verloren sich allmählich diese Kenntnisse, und je weniger dieser praktische Theil der Kunst geübt wurde, desto mehr wurde darüber geschrieben, so daß er in neuester Zeit zu sehr als Hauptsache behandelt wurde.

Obwohl diese Kenntniß der Malerei von sehr großer Wichtigkeit ist, so wird dabei doch oft mit zu großer Wichtigthuerei dem jungen Schüler angst und bange gemacht, daß er sich gar nicht getraut, darüber Versuche anzustellen, und es also auch bequem findet, die Farben schon zubereitet zu kaufen.

Es ist daher nicht zu verkennen, daß solche Schriften der guten Sache mehr schaden als nützen. In diesen Abhandlungen wird oft so viel mit chemischen Ausdrücken herumgeworfen, daß ein junger Künstler glaubt, Chemie studiren zu müssen, um eine solche Schrift nur lesen zu können, was seinen zu besteigenden Berg immer höher macht.

Würde man z. B. anstatt von chemischer Reinigung der Farben zu reden, ganz einfach sagen, die rohen Farben sollen vor dem Gebrauche

mit Regenwasser gewaschen, — geschlemmt, — oder es müssen einige mit heißem Wasser öfters begossen werden, so würde der Zweck ebenso gut erreicht. Auf diese Art könnte man Manches viel einfacher geben.

Was würde man wohl denken, wenn einer Wäscherin einfiele zu sagen, sie müsse ihre Wäsche chemisch reinigen! — Die Sache würde am Ende so weit getrieben, daß jeder Schmied, jeder Bierbrauer und Koch ein Chemiker seyn müßte.

Einen gelben Ocher in das Feuer zu legen und denselben stärker oder schwächer zu brennen, ist doch gewiß nicht als ein chemisches Laboriren anzusehen! —

Besser als solche Abhandlungen zu lesen, wäre, wenn ein junger Mensch, welcher sich der Kunst widmen will, vorerst einige Zeit bei einem Anstreicher in die Lehre ginge, damit er anstreichen lernen könnte und mit großen Pinseln vertraut würde; dabei würde er auch mit den rohen Produkten der Farben bekannt, lernte dieselben selbst zubereiten, bekäme Kenntnisse der Oele und Firnisse und von der Zubereitung der Gründe, und

was das Beste wäre, er würde mit dem Arbeiten vertraut. *)

*) Es wird sich vielleicht Mancher an diesem Anrathen stoßen, sich in seinem Künstlerdünkel verletzt fühlen, und es unter seiner Würde finden, eine Thür anstreichen zu lernen, wogegen ein solcher sich sehr viel darauf einbildet, wenn er Monate lang auf die erbärmlichste Art lithographirte Köpfe nachtüpfelt.

Es entstehen hier zwei wichtige Fragen, erstens, welche Vorbildungsschule die bessere sey, und zweitens, durch welche man den Beruf zum Künstler sicherer erwägen könne.

Wenn der Nutzen von beiden Arten der Vorbildung schon nicht groß ist, so ist doch überwiegend der Schaden in der obgesagten Lehrart des Zeichnens zu sehen.

Es ist ganz wahr, daß durch Anstreichen und andere solche technische Handgriffe Niemand seine Befähigung zur Kunst an den Tag legen kann, auch wird es nicht weniger Wahrheit seyn, wenn man behauptet, daß durch solche geisteserttödtende Art zu zeichnen, Kunsttalente nicht erkannt werden können; denn jedem, welchem man kalligraphisch schreiben lehren kann, kann man auch lehren, einen Kopf nach einer Vorlage nachzuzeichnen. Es ist doch gewiß nicht jeder Schönschreiber zum Künstler geeignet, ebenso wenig, als jeder gute Faßmaler es seyn könnte.

Meines Erachtens wäre es gut, wenn ein angehender Künstler mit diesen einfachsten Hand-

---

Derjenige Schüler, welcher wirklich zum Künstler geboren ist, wird unter diesem Joche seufzend die Ertödtung des Geistes fühlen, wogegen der Nichtberufene sich selbst belügen lernt, und weil er durch anhaltenden Fleiß und Mühe doch so scheinbar etwas zu Stande bringt, sich zum Künstler berufen glaubt.

Ich habe traurige Ereignisse erlebt, wie solche Unberufene, durch so eitle Scheinleistungen betrogen, sich in zeitliches Unglück stürzten.

Die Kunst liegt im innern Menschen verborgen; um sie offenbar zu machen, bedarf sie mehr oder weniger der Technik; — je nach der Art, in der sie sich zeigen will, ob in Tönen oder Formen, hat sie mehr oder minder technische Schwierigkeiten. — Hier handelt es sich um die bildende Kunst, und zwar um die Malerei, diese hat, um sich äußern zu können, viele technische Schwierigkeiten zu überwinden.

Seine Ideen in Umrissen geben zu können, ist die geistigste Aeußerung der bildenden Kunst; das Durchführen der Formen gehört zum technischen Theile derselben. Seine Ideen in Form und Farbe zu sehen, ist das geistige Malen. Diese Farben aber nach allen Formen in Licht, Schatten und

griffen bekannt würde, ehe er sich zum Malen wendete, damit er doch wenigstens wüßte, was das Schlemmen, Brennen und Reiben der Farben ist; — denn Schlemmen, Brennen und Reiben ist vorerst das Nothwendigste, was ein Maler mit seiner Farbe zu thun hat.

Dieses erfordern die Erdfarben, welche auch von jeher als die besten Farben in der Oel- und Fresko-Malerei von allen Künstlern anerkannt wurden. Vor allen andern chemischen Farben

---

Entfernung geben zu können, ist der technische Theil des Zeichnens und Malens.

Die Kunst ist geistig, und muß als solche geistig geprüft werden; auch verlangt sie geistige Vorbereitung, und weil gerade das Zeichnen das Geistigste in der bildenden Kunst ist, soll dieses auch geistig betrieben werden von Anfang an. Dieß kann nur geschehen, wenn man nach der Natur copirt. Hier handelt's sich rein um geistige Auffassung, und nur da ist man im Stande zu beurtheilen, ob die Gabe zur bildenden Kunst vorhanden sey. Wer seine darzustellenden Bilder in sich schon mit Farbe sieht, der hat Sinn für Farbe. Dieß ist das Erforderniß, um Maler werden zu können. Er darf sich nur in der Technik üben, und die erste Vorübung dazu ist das Anstreichen einer Fläche.

haben sich auch alle Künstler von jeher gehütet, sie vor dem Gebrauche geprüft und zwar wieder ohne Chemie studirt zu haben. Eine solche neue Farbe legten sie in's Feuer. Erhielt sie sich darin, so ließen sie dieselbe als solche gelten; wenn ihr Ton auch ein anderer wurde, war er doch Farbe, und gefiel der Ton, so gebrauchten sie dieselbe ohne alles Bedenken. Das Brennen der Farbe ist überhaupt das beste Kennzeichen ihrer Haltbarkeit und Tauglichkeit.

Wenn eine Farbe das Feuer aushält, so ist sie gut.

Dieß war der Grundsatz der alten Maler, und ist auch der kürzeste Weg aller Untersuchung.

Es darf ferner ein junger angehender Künstler nur fragen, welche Farben in Fresko zu gebrauchen sind.

Diese sind auch die rechten, welche zur Oelmalerei taugen. Man versetze nur jede neue Farbe, von deren Haltbarkeit man nicht überzeugt ist, mit abgelöschtem Kalk, und trage sie auf nassen Mörtel, wo sie der Witterung ausgesetzt ist. Bei den meisten zeigt sich ihre Unbrauchbarkeit schon beim Vermischen des Kalkes;

um so mehr wird man sich von der aufgetragenen Farbe in einiger Zeit überzeugen können, ob sie haltbar sey oder nicht.

Diejenigen Farben, welche im Kalk aushalten, sind ganz zuverlässig für die Oelmalerei, ausgenommen das Weiß. *) Jedoch müssen in der Oelmalerei einige Farben angewendet werden, welche mit Kalk sich nicht vertragen, und einige, welche weder Feuer noch Kalk aushalten, z. B. Bleiweiß oder Kremserweiß (ein nothwendiges Uebel in der Oelmalerei). Wir sind sogar gezwungen, diese in alle Farben zu nehmen. — Daher wäre es sehr zu wünschen, wenn wir eine weiße Erdfarbe hätten, welche, mit Oel vermengt, noch Körper und Licht behalten würde. Zinober darf nur bedingnißweise gebraucht werden, **) wie auch Mumie und As-

*) Alle weißen Farben, welche in Fresko gebraucht werden, haben in Oel keinen Körper.

**) Der Zinober soll mit Weiß gar nicht vermengt, sondern nur pur gebraucht werden. Rubens wußte ihn zu gebrauchen. Er hat ihn nie mit Weiß zu seinen Fleischtönen gemischt. Er spielte ihn pur in Fleischtöne und Reflexe. — Dieß kann man an

phalt. — Obwohl diese vier Farben weder Feuer noch Kalk aushalten, gehören sie doch der Oelmalerei an. Krapp- und Wienerlack, Berliner- oder Pariser-Blau, halten im Kalke nicht aus, jedoch geben sie durch geringes Feuer eine schöne,

---

seinen Köpfen sehen; an den Wangen z. B. zeigt sich diese Farbe oft nur wie mit ganz kleinen Pinselchen in nebeneinander stehenden Strichen aufgetragen. — Rubens konnte aber solche Pinselchen, wie sie in unserer Zeit gemacht werden, nicht brauchen. Er verstund mit großen Pinseln auch zart aufzutragen und mit wenig Farbe Vieles zu leisten. Bei einem Munde zum Beispiel hat er oft nur einige Pünktchen von Zinober angebracht, und dadurch wurde der ganze Mund in seiner Farbe belebt.

Künstler, welche mit ganzen Farben zu sparen verstehen, können mit Wenig Viel leisten. Wenig Farbe kann aber nur dann ausgeben, wenn sie die rechte ist, und am rechten Orte steht.

Diese Sparsamkeit der ganzen Farben beobachtete Rubens sehr. Es ist dieß auch an seinen gemalten Augen zu sehen. — Wenn man ein solches Auge genauer betrachtet, so wird man finden, daß es nur mit halben Tönen herausmodellirt ist, und nur ein wenig ganze Farbe den Augapfel als farbigen charakterisirt.

haltbare braune Farbe. Besonders gibt Berliner-blau eine sehr dehnbare Lasurfarbe, durch welche der Asphalt einigermaßen ersetzt werden kann.

Das Schlemmen der Farben.

Erd- und Metallfarben sind auf folgende Art zu schlemmen:

Vor dem Schlemmen müssen die schönsten Stücke der Farben, welche als Naturprodukte noch verschieden im Tone vorkommen, ausgesucht werden; denn dieselben sind in keinem Bruche immer gleich schön. Es ist daher sehr nothwendig, daß man die schönsten Stücke davon aussuche, sonst vermengt sich die schöne Farbe mit der minderschönen, weil beide gleich schwer sind, und man würde somit beim Schlemmen nur eine von Sand und anderer Unreinigkeit geschiedene Farbe, jedoch keinen reinen Ton erhalten.

Diese so ausgesuchte Farbe zerstoße oder zerreibe man zu grobem Sande, bringe sie in ein großes Gefäß und übergieße sie, während dieselbe umgerührt wird, mit viel Regenwasser. Zu

diesem Bedarfe halte man sich ein ziemlich großes Quantum Regenwasser bereit, welches, wenn eine Farbe zugleich auch auszusüßen ist, *) stark erwärmt werden muß. Nun wird sich alle leichte Unreinigkeit oben auf diesem Wasser zeigen, und nachdem sich die ganze Farbe gesetzt hat, gieße man diese Unreinigkeit ab, fülle das Gefäß nochmals mit so viel Wasser an, daß es, ohne überzufließen, gut umgerührt werden kann, und lasse es einige Sekunden ruhen. Da nun noch in allem Wasser Farbe ist, so gieße man die Hälfte davon in ein anderes Gefäß, und dieß ist die reinste Farbe. Auf diese Weise wiederhole man dasselbe Verfahren öfters, jedoch ohne dabei

---

*) Manche der Metallfarben sind im Handel noch nicht genug gereiniget, daher ist es nothwendig, daß dieselben zugleich auch ausgesüßt werden. —

Zu wissen, welche Farben des Aussüßens bedürfen, braucht man nur an dieselben heißes Wasser zu gießen und dasselbe auf der Zunge zu verkosten.

Hat dieses Wasser einen sauren Geschmack, so muß diese Farbe ausgesüßt werden. Dieß geschieht dadurch, daß man so lange mit immer wieder neuem heißem Regenwasser dieselbe Farbe begießt, bis dieses Wasser keinen sauren Geschmack mehr hat.

gar zu sparsam mit dieser Farbe umzugehen; denn sonst kommt nach und nach wieder die sandige Unreinigkeit dazu.

Von dieser so geschlemmten Farbe gieße man das helle Wasser gänzlich ab, und lasse sie in demselben Gefäße etwas trocknen, wobei sie aber mit Bedeckung durch Papier vor Staub geschützt wird.

Ist sie nun so viel eingetrocknet, daß man sie mit einer Spatel leicht herausheben kann, so lege man dieselbe in kleinen Theilen auf eine Glasplatte,*) und lasse sie vollkommen trocknen. — Wenn sie ganz hart getrocknet ist, so bewahre man sie in einem geschlossenen Gefäße zum Gebrauche auf.

Vom Brennen der Farben.

Offen gebrannt wird jede Erdfarbe bis auf einen gewissen Grad von Hitze immer mehr roth.

---

*) Dieselbe Farbe auf Fließpapier zu trocknen, halte ich nicht für gut, weil dadurch viel Unreinigkeit vom Fließpapier an ihr hängen bleibt.

Einige gehen bei noch stärkerem Hitzgrade sogar in's Blaue über.

Schwarz und Grau entsteht nur dann, wenn Farben luftdicht;*) verschlossen gebrannt werden.

Man gebe die zu brennenden Farben einem Töpfer, bestimme ihm, ob er sie offen oder geschlossen brennen soll, und zeige ihm zugleich, des Hitzgrades wegen, den Ort an, wo sie in seinem Ofen zu stehen kommen müssen.

Dieß kann man nach einigen kleinen Versuchen, welche in seinem Ofen angestellt werden, leicht bestimmen.

Weil der Ton der Farbe sich nach jedem Hitzgrade richtet, dieselbe Farbe aber vor dem Brennen nicht immer gleich trocken ist, so kann man selbst mit der größten Aufmerksamkeit des Brennens den gleichen Ton einer früher gebrannten Farbe nicht leicht wieder erhalten. Es ist daher gut, diese Farben immer gleich in so

---

*) Luftdicht gebrannt wird die Farbe, wenn man den Deckel des Topfes mit Thon gut verstreicht.

NB. Jeder Topf, worin Farben offen oder geschlossen gebrannt werden sollen, muß unglasirt seyn.

großem Quantum brennen zu lassen, daß man, im Falle das Brennen gut ausfiele, für immer die gleiche schöne Farbe hätte. *)

Wenn ich nun anrathe, die Farben selbst zu schlemmen und zu brennen, versteht sich wohl von selbst, daß ich auch das Selbstreiben oder doch das Reibenlassen unter eigener Aufsicht empfehle.

---

*) Von allen andern Farben, welche im Verkaufe so ungleich vorkommen, habe ich mir die schönsten immer in großem Quantum angekauft. Der Hauptgrund dabei war, daß ich auf diese Art meine Farbe genau kennen lernte und mit ihr vertraut wurde; wie ein Schütze sein Gewehr kennt und mit ihm vertraut ist, so soll es auch ein Maler mit seinen Farben seyn. Kurz gesagt, es soll jeder Meister mit seinem Werkzeuge vollkommen vertraut seyn. Wenn ich mit den gleichen Farben Jahrelang male, muß ich denn doch dieselben so kennen lernen, daß ich bestimmt wissen kann, was jede für sich und für andere in der Mischung wirke und gelte. Mit verschiedenerlei Tönen von gleicher Farbe, sowie mit dem Haschen nach immer neuen Farben, erschwert man sich das Malen sehr.

Vom Farbenreiben.

Es ist von großem Vortheile, wenn man sich die Farben selbst reibt. Dadurch kann man erstens jeder Farbe das rechte Oel geben; denn nicht jede Farbe trocknet gleich gerne. *) — Weil man zweitens ein und dieselbe Farbe als schnell und als langsam trocknend braucht, hat man den Vortheil, daß man hiebei ebenfalls mit dem Oele vor- und nachhelfen kann. **) Dieß ist besonders mit Mumie, Asphalt und mit Veronesergrün der Fall; dagegen braucht man aber einige von diesen Farben auch so, daß sie schnell trocknen sollen.

---

*) Am leichtesten trocknet Weiß und Blau, am schwersten Schwarz, namentlich Beinschwarz, wie es im Verkaufe vorkommt, wo es nun den Namen Elfenbeinschwarz hat. Ferners trocknen nicht gerne: Mumie, Asphalt, Goldocher, Veronesergrün, Krapp- und Wienerlack, und überhaupt alle ungebrannten Farben.

**) Wenn ich z. B. eine Farbe als Unterlage zum Primamalen gebrauche, so darf sie nicht schnell trocknen, damit ich längere Zeit naß in' naß fortmalen und vollenden kann.

Der dritte Vortheil ist der, daß man dadurch vor aller weitern Verfälschung von Seite der Farbenbereiter durch Beimischung einer anderen Farbe gesichert ist; denn es werden in dem schon zum Oelmalen bereiteten Zustande Farben von besonderer Schönheit verkauft, welche die Farbenbereiter, wenn man sie von ihnen im rohen Zustande verlangt, gar nicht hergeben können. *)

Nachdem nun die Vortheile gezeigt sind, noch Einiges über das Reiben der Farben selbst.

Wenn die Farbe gut geschlemmt ist, so läßt sie sich leichter zerreiben, und es ist daher nicht nothwendig, daß sie vorerst im Wasser gerieben werde.

Man reibe die Farbe so dick wie möglich unter Oel an, und nehme sehr wenig Farbe auf

*) Bei vielen jungen Künstlern ist es nur ein gewisser Stolz, oder auch Faulheit, daß sie sich die Farben nicht selbst reiben. Sie würden dazu Zeit finden, wenn sie eine rechte Freude an Farben hätten. Es könnte ihnen dann auch so gut als Unterhaltung gelten, wie Manchem ein anderes Vergnügen, und der Nutzen würde sicher größer seyn.

die Platte, *) so daß sich nie eine gröbere an den Laufer ansetzen kann. Je weniger Farbe man nimmt, desto schneller wird sie fein.

Die Farbe beim Reiben, mit viel Oel vermengt, scheint bald fein genug zu seyn, und mit wenig ist sie bald fein. — Nach dem Reiben verdünne man die ganze Farbe so, daß sie zum Malen tauglich ist, und bringe sie in Blasen.

Kälberne Blasen sind die geeignetsten. Bevor die Farbe hineinkommt, tauche man sie in Wasser, **) drücke sie in der Hand einige Zeit so, daß sich ihre leimige Substanz etwas auflöst, und spanne sie über ein Trinkglas, jedoch so, daß die fette Seite nach Außen kommt, denn

---

*) Platte und Laufer sollen von Glas seyn, weil dadurch die Farbe am wenigsten verunreiniget wird. Der Laufer soll am Rande seines Kreises nicht scharfeckig, sondern etwas nach unten hinein abgerundet seyn, weil sonst beim geringsten Anstoßen desselben Splitter von ihm wegspringen.

**) Die Blase darf aber im Wasser nicht liegen bleiben, bis sie sich aufweicht. — Eine solche aufgeweichte Blase ist man nicht mehr im Stande fest genug zu binden; sie wird, wenn sie wieder ganz getrocknet ist, immer eine Oeffnung bekommen.

das Fett würde die ganze Farbe verderben. — Nach der Füllung binde man sie behutsam zu einem Beutelchen, und schneide von der überflüssigen Blase alles weg, bis auf ein kleines Läppchen, welches man so über den Schnitt legt, daß es förmlich ein Käppchen bildet, und mit dem noch übrigen Stücke von diesem Läppchen den Bund umschlinge. Durch seine leimige Substanz wird es dann von selbst halten, beim Eintrocknen ganz hart werden und gut geschlossen bleiben, so daß nicht einmal Oel herauskommen kann.

Von den Oelen.

Leinöl und Mohnöl sind die gewöhnlichen Fettöle, welche zum Malen gebraucht werden.

Das kalt gepreßte Leinöl halte ich für das beste, weil es, wenn es gehörig gereiniget wird, nicht so leicht wie andere Fettöle ranzig oder zähe wird. Die einfachste und zugleich auch beste Art, welche ich weiß, um dasselbe zu reinigen, ist, wenn es in einem glasirten Topfe mit zerstoßenen Kohlen langsam gesotten wird. Dadurch

verflüchtigen sich die Wassertheile und in den Kohlen bleiben die Fetttheile, wenn solche nicht ganz abgeschäumt werden können, zurück.

Hernach seihe man es durch Papier und bewahre es gut verschlossen auf. Wenn man es in bleiernen Gefäßen aufbewahrt, wird es noch reiner, weil Blei das Fett vom Oele anzieht.

Um diesem Oele noch eine trocknendere Eigenschaft zu geben, siede man es auf gelindem Feuer ungefähr eine halbe Stunde lang; denn je länger das Oel siedet, desto trocknender wird es; aber auch zugleich immer dunkler und dicker. — Will man es nun als förmlichen Trockenfirniß haben, so siede man es noch eine halbe Stunde länger, und gebe so etwas Weniges von weißer Magnesia nach und nach bei, wobei man aber wohl Acht haben muß, daß es nicht überlaufe. — Der Vorsicht halber fülle man seinen Topf nur mit einem Drittheile Oel an, damit es beim Aufbrausen nicht sogleich in's Feuer komme. Daher ist auch sehr zu rathen, nie in einem Gebäude Firniß zu kochen.

Ueber Grundirung.

Oel ist das geschmeidigste Bindemittel unserer Farben.

Wie Alles in der Welt gut und böse seyn kann, ist es auch hier mit dem Vortheile und Nachtheile des Oeles.

Im rechten Gebrauche und im Mißbrauche desselben liegt Gutes und Böses.

Jedes Bild, das mit wenig Oel gemalt ist, hält sich klarer und gleicher, als eines, welches mit zu viel Oel gemalt wurde.

Wir haben also darauf zu sehen, wie und auf welche Weise mit wenig Oel — in Oel gemalt werden könne.

Wenn es nun Grundsatz seyn soll, mit wenig Oel zu malen, so muß auch der Grund, worauf gemalt wird, schon wenig Oel haben; denn der Grund gehört auch zum Bilde. Dieses haben die alten Meister wohl gewußt; sie haben oft ihren Grund so benützt, daß sie denselben an manchen Stellen, wo er ihnen als Ton taugte, gar nicht mehr übermalten.

Ein guter Grund zum Oelmalen soll die Eigenschaft eines leimgetränkten Papieres haben. Auf einem guten Grunde soll die aufgetragene Farbe halten, d. h. er soll das Oel etwas einziehen, und das kann nur ein magerer Grund thun. Die aufgetragene Farbe soll nach hinten und vorne verdünsten können. Dieses ist auf einem fetten Grunde unmöglich, daher denn auch bei öfterem schnellen Uebermalen das Nachdunkeln der Farbe erfolgen muß.

Die beste Methode, einen Grund zu bereiten, ist folgende:

Man überstreiche gebleichte oder ungebleichte, gleichfadige, gute und fest aufgespannte Leinwand mit einer abgekochten und verdünnten Masse von Mehl und Haugerde (Pfeifenerde).

Diesen Anstrich lasse man gut trocknen und wiederhole ihn so oft, bis an der Leinwand keine offenen Pores mehr zu sehen sind. — Wenn diese Masse die Dicke eines leicht flüssigen Honigs hat, so braucht die Leinwand nur drei-, höchstens viermal damit überstrichen zu werden. Das beste und sicherste Kennzeichen ist daher, wie schon erwähnt, wenn die Leinwand nicht

mehr porös ist; — denn zu viel von dieser Masse aufgetragen, würde verursachen, daß die Leinwand beim geringsten Drucke Sprünge bekäme. — Daß bei dieser Art zu grundiren das ganze Gewebe noch durchsehe, ist ganz natürlich. — Wer sich indessen dadurch abschrecken läßt, der kaufe sich feingrundirte Leinwand u. s. w.

Nach diesem etwa dreimaligen Anstreichen bereite man sich eine Oelfarbe von Bleiweiß mit etwas Terpentinöl so dünne, wie sie ein Anstreicher zum Erstenmale zu grundiren gebraucht, überstreiche damit sehr schnell die ganze Leinwand so rein und gleich wie möglich, und lasse sie sehr gut trocknen, damit man nachher ganz leicht alle Rauhigkeiten mit Bimsstein abschleifen kann. Der zurückgebliebene Staub des Bimsensteines ist wegzuwaschen. — Nun wird diese Leinwand noch einmal mit weißer Oelfarbe sehr gleich überstrichen und mit einem großen Dachspinsel (Vertreibpinsel) ganz gleich getupft. Dieser Oelfarbe darf aber kein Terpentinöl mehr beigemischt werden, und darf dieselbe auch nicht mehr so dünne seyn, wie das Erstemal, denn nun muß sie decken. — Gleich nachdem dieser

letzte Anstrich rein getupft ist, übersiebe man die ganze Leinwand mit feinem Mehle, daß alle glänzenden Stellen der Oelfarbe bedeckt werden.

Einige Minuten soll dieses Mehl darauf liegen bleiben, damit es sich mit dem Oele verbinden kann; hernach hebe man die Leinwand auf, schlage in senkrechter Richtung durch ein paar Stöße auf den Boden das überflüssige Mehl ab, stelle dann die Leinwand auf eine Staffelei, und staube ganz behutsam mit einem sehr weichen Vertreibpinsel (von Eichkatzenhaaren) das noch nicht mit der Oelfarbe verbundene Mehl weg, und lasse solche grundirte Leinwand, bevor darauf gemalt wird, an der Sonne recht gut trocknen.

Eine solche Bereitung des Grundes läßt sich nicht nur auf Leinwand, sondern auch auf Holz anwenden; es ist weder ein Abspringen, noch ein Zerreißen desselben zu befürchten. Ich habe oben, als von dem Grundiren mit Mehlpappe (oder Kleister) die Rede war, versprochen, zu zeigen, wie ein solcher zu kochen sey. Man nehme nämlich ein beliebiges Quantum Mehl in einen Topf, begieße dasselbe unter beständigem

Umrühren Anfangs mit sehr wenig kaltem Wasser der Art, daß es zu einem starken, gleichen Teig wird', sodann gieße man nach und nach noch mehr kaltes Wasser bei, verdünne so durch beständiges Umrühren diesen Teig, bis diese Masse das Aussehen einer dicken Milch bekommt, setze sie auf's Feuer und lasse sie während beständigem Umrühren langsam kochen; gegen das Ende, wo diese Masse durch das Kochen immer dicker wird, rühre man dieselbe auch immer schneller um, bis sie zu einem dicken, glatten Brei wird, welcher dann ein ganz glänzendes Aussehen bekommen muß. Nun rühre man warmes Wasser an diese Masse, und lasse sie noch eine halbe Stunde ruhig und langsam kochen. Durch anhaltendes, langsames Kochen wird dieselbe immer geschmeidiger und dehnbarer, so daß man sie nachher ganz gleich mit Wasser nach Belieben verdünnen kann. Nun lege man eine gute, seifig anzurührende und zerbröckelte Haugerde in Wasser, lasse dieselbe einige Zeit ruhig stehen, bis das Wasser sie ganz durchdrungen und aufgelöst hat, verrühre sie nachher mit Wasser zu einer dem Mehlpappe gleichförmig dünnen Consistenz, vermenge

diese beiden Massen in gleichem Quantum, und seihe sie durch ein ganz feines Haarsieb.

Wenn diese Masse nun so dünne ist, wie eine zum Anstriche taugliche Wasserfarbe, so überstreiche man damit, nachdem dieselbe wieder heiß gemacht worden, zum Erstenmale eine Leinwand, oder ein Brett.

Wird diese erste Grundirung heiß aufgetragen, so dringt sie besser ein, und verbindet sich mehr mit dem zu grundirenden Gegenstande. — Nachdem nun eine Leinwand drei- bis viermal mit dieser Masse angestrichen und dadurch alle Pores zugedeckt sind, so überstreiche man die Leinwand nach der schon früher erwähnten Art mit Oelfarbe.

Ich habe, um mich von der Haltbarkeit eines solchen Grundes zu überzeugen, vor ungefähr zwanzig Jahren ein Bild auf solchen Grund gemalt, welches, obschon die ganze Zeit hindurch der Witterung ausgesetzt, sich bisher dennoch gut erhalten hat.

Auf solchen Grund zu malen hat den besondern Vortheil, daß das Oel der Untermalung ganz in denselben hineindringen kann, und da-

durch die Untermalung eine magere werden muß, welches für eine gute Untermalung ein wesentliches Erforderniß ist. Nur auf einem mageren Grunde kann eine fette Farbe gehörig wirken.

Wenn man schnell ein Bild malen will, wozu man noch keine nach früher besagter Weise grundirte Leinwand hat, so kann man auch auf einen solchen Grund, welcher aus drei- bis viermaligem Anstriche von dieser Masse besteht, mit fetter Oelfarbe gleich untermalen. Man wird dadurch einen sehr magern Grund bekommen, und kann unbeschadet nach ein paar Tagen darauf übermalen und vollenden. — Ein solches Bild kann niemals nachdunkeln, denn das Oel kann rückwärts und vorwärts verdünsten. Sollte aber eine solche Untermalung für Einen oder den Andern auf diesem Grunde zu mager seyn, so darf man nur die Uebermalungsfarben mit Wachs vermischen. Diese Mischung besteht aus zwei Theilen Dammar- oder Mastix-Firniß und einem Theile Fettöl, in welchem noch der zwanzigste Theil weißes Wachs zerlassen wird.

Wachs gibt jeder Oelfarbe einen ganz besondern Saft und Glanz; weil aber durch das

Wachs die Oelfarbe weniger schnell trocknet, so muß Mastix- oder Dammar-Firniß das Trocknen wieder befördern. Mit Vor- und Nachgeben des Wachses oder Firnisses kann man das Trocknen und Anziehen der Farbe schneller oder langsamer bewirken, wie es eben erforderlich ist.

Firniß-Kochen.

Mastix- oder Dammar-Firniß sind die einzigen unschädlichen Firnisse, welche wir zu unsern Bildern anwenden sollen; schaden können sie dem Bilde nur dann, wenn zu früh gefirnißt wird. Man hüte sich daher sehr vor dem zu frühen Firnissen, es soll kein Bild vor einem Jahre nach dessen Vollendung mit bleibendem Firnisse überzogen werden. — Man hüte sich aber auch noch mehr vor dem nicht bleibenden Firnisse (d. i. purem Eiweiß-Firnisse, sogenannter Nothfirniß); denn der wird so hart, daß er die Farbe sammt dem Grunde zerreißt, und nie mehr wegzubringen ist.

Wenn man schon durchaus ein Bild gleich nach der Vollendung, um es sehen zu können, firnissen muß, so nehme man die Hälfte vom Weiß eines Eies, gieße eben so viel Wasser dazu und schlage es zu Schaum; man lasse es einige Zeit stehen, hebe dann den Schaum ab, und gebe einen Kaffeelöffel voll Honig dazu. Mit einem solchen Eiweiß-Firniß kann man zur Noth ein Bild unbeschadet desselben überziehen.

Der Honig verhindert das Trocknen des Eiweißes, daher kann man solchen Firniß wieder leicht von einem Bilde wegwaschen, und es dann später mit Mastix- oder Dammar-Firniß überziehen.

Diese beiden Harze werden auf folgende Weise zu Firniß gemacht. Man suche die reinsten Stücke davon aus, und thue sie so ganz, wie sie sind, in glasirtes Geschirr, übergieße mit etwa zwei- bis dreimal so viel Terpentinöl dieses Harz, und erwärme dasselbe auf gelindem Kohlfeuer, bis es ganz aufgelöst ist; dann hebe man diese Masse vom Feuer und lasse ihre Unreinigkeit zu Boden setzen, den reinen Firniß aber gieße man davon ab und verdünne ihn mit Ter-

pentinöl nach Erforderniß. Je älter dieser Firniß wird, desto klarer und besser wird er auch werden.

Ueber derlei Dinge ist schon zur Genüge geschrieben worden, so daß ich es für ganz überflüssig halte, ein Weiteres darüber zu sagen.

[illegible]

gebe einen Kaffeelöffel voll Honig dazu. Mit einem solchen Gummi-Firniß kann man zur Noth ein Bild [illegible] überziehen.

Der Honig verhindert das Trocknen des Gummi's, daher kann man solchen Firniß wieder leicht von einem Bilde wegwaschen, und es dann später mit Mastix- oder Dammar-Firniß überziehen.

Viele andere Harze werden auf folgende Weise zu Firniß gemacht. Man stoße sie [illegible] [illegible] und thue sie so ganz, wie sie sind, in gläsernes Geschirr, übergieße sie mit einem [illegible] so viel Terpentinöl [illegible] Harz, und erwärme dasselbe auf glühenden Kohlen, bis es ganz aufgelöst ist; dann hebe man diese Gefäße vom Feuer und lasse ihre Unreinigkeit zu Boden [illegible] den reinen Firniß aber [illegible] [illegible] ihn mit [illegible]

Berichtigungen:

Seite 64 Zeile 10 von oben lese man gef. „Uebermalen" statt „Untermalen."

Seite 119 Zeile 9 von unten „nur" statt „nun."

☞ Wo es gewünscht wird, hat die Verlagshandlung die Gefälligkeit, die auf Seite 84 u. 85 angeführten, auf Tab. XVI. abgebildeten Pinsel von Fig. 1, 3, 5 und 6 auf frankirte Briefe unter Nachnahme der unten bemerkten Preiße zu besorgen, und zwar:

von Fig. **1**.	Sorte	1	2	3	4	5	6
	pr. Stück	12 kr.	13 kr.	14 kr.	15 kr.	16 kr.	18kr.rh.
" " **3**.	Sorte	1	2	3	4	5	6
	pr. Stück	5 kr.	6 kr.	7 kr.	8 kr.	9 kr.	10 kr.
	Sorte	7	8	9	10	11	12
	pr. Stück	11kr.	12 kr.	13 kr.	14 kr.	15 kr.	16kr.rh.
" " **5**.	Sorte	1	2	3	4	5	6
	pr. Stück	6 kr.	7 kr.	8 kr.	10 kr.	12 kr.	15 kr.rh.

(Von Fig. 5 erforderlichen Falls weitere Sorten.)

" " **6**. in 12 Sorten wie bei Fig. **3**.

Bei mehreren Dutzenden von einer Sorte findet eine verhältnißmäßige Preißermäßigung statt.

Gedruckt bei Friedr. Kohler.

e.	Lebloses Grau und Schwarz.	
	Stamm- und Nebenfarben mit Weiß.	Stamm- und Nebenfarben.
grau u	Blau Roth mit Weiß } reines Grau Gelb	Blau Roth } Schwarz Gelb
oder	Violett Orange mit Weiß } reines Grau Grün	Violett Orange } Schwarz Grün
	Blau Orange mit Weiß } reines Grau	Blau Orange } Schwarz
	Roth Grün mit Weiß } reines Grau	Roth Grün } Schwarz
au	Gelb Violett mit Weiß } reines Grau	Gelb Violett } Schwarz
	Graue todte Töne.	Gänzliche Aufhebung der Farben oder ihr Tod.

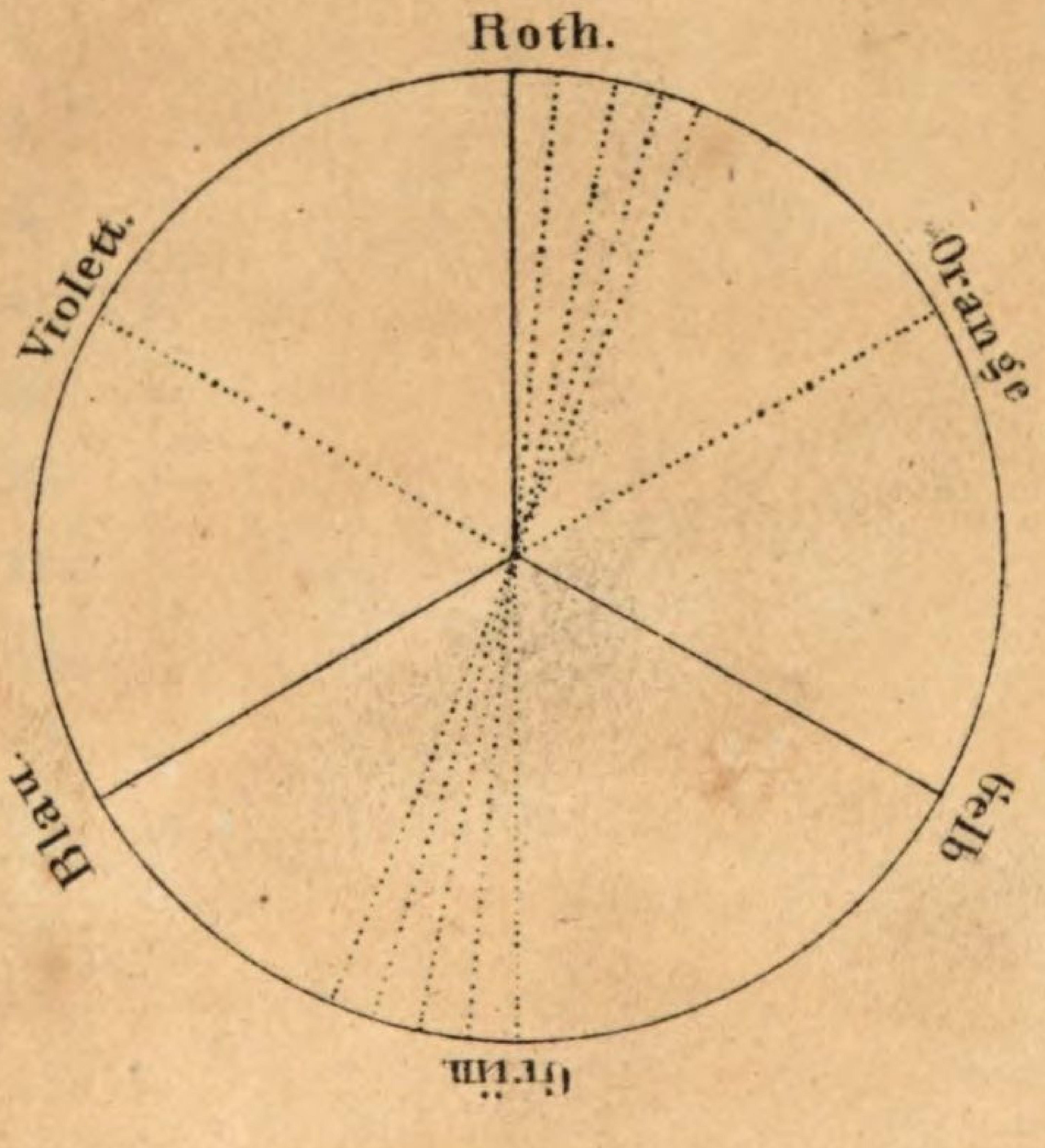
Benennungen geben, welche jedoch

	Farben.	Ganze Töne	Wenn [illegible]
	Nebenfarben: mit zwei gleich kräftigen Stammfarben.	[illegible] aus zwei ungleich kräftigen Stammfarben.	[illegible]
		Blau Blau Roth } Blau-Violett	Grün Violett } Bl[illegible]
	[illegible]	Roth Roth Blau } Roth-Violett	
		Roth Roth Gelb } Roth-Orange	Violett Orange } R[illegible]
	[illegible] } Orange	Gelb Gelb Roth } Gelb-Orange	
		Gelb Gelb Blau } Gelb-Grün	Orange Grün } G[illegible]
	Gelb und Blau } Grün	Blau Blau Gelb } Blau-Grün	

[illegible] prismatische Farben und Töne.

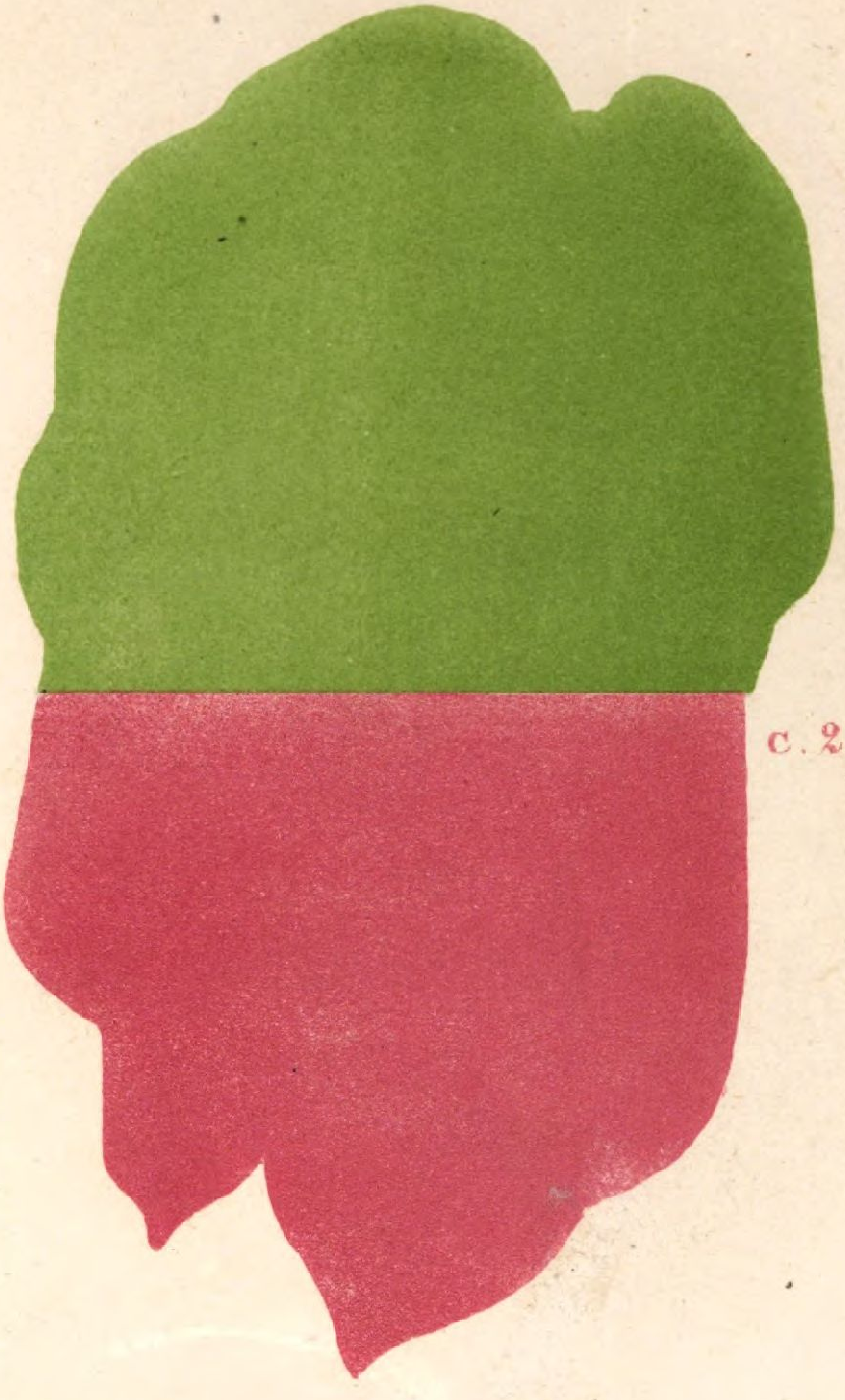
[illegible] obigen Farben und Tönen bestimmen sich die Gegensätze nach der [illegible]

Tab. I. Fig. a.



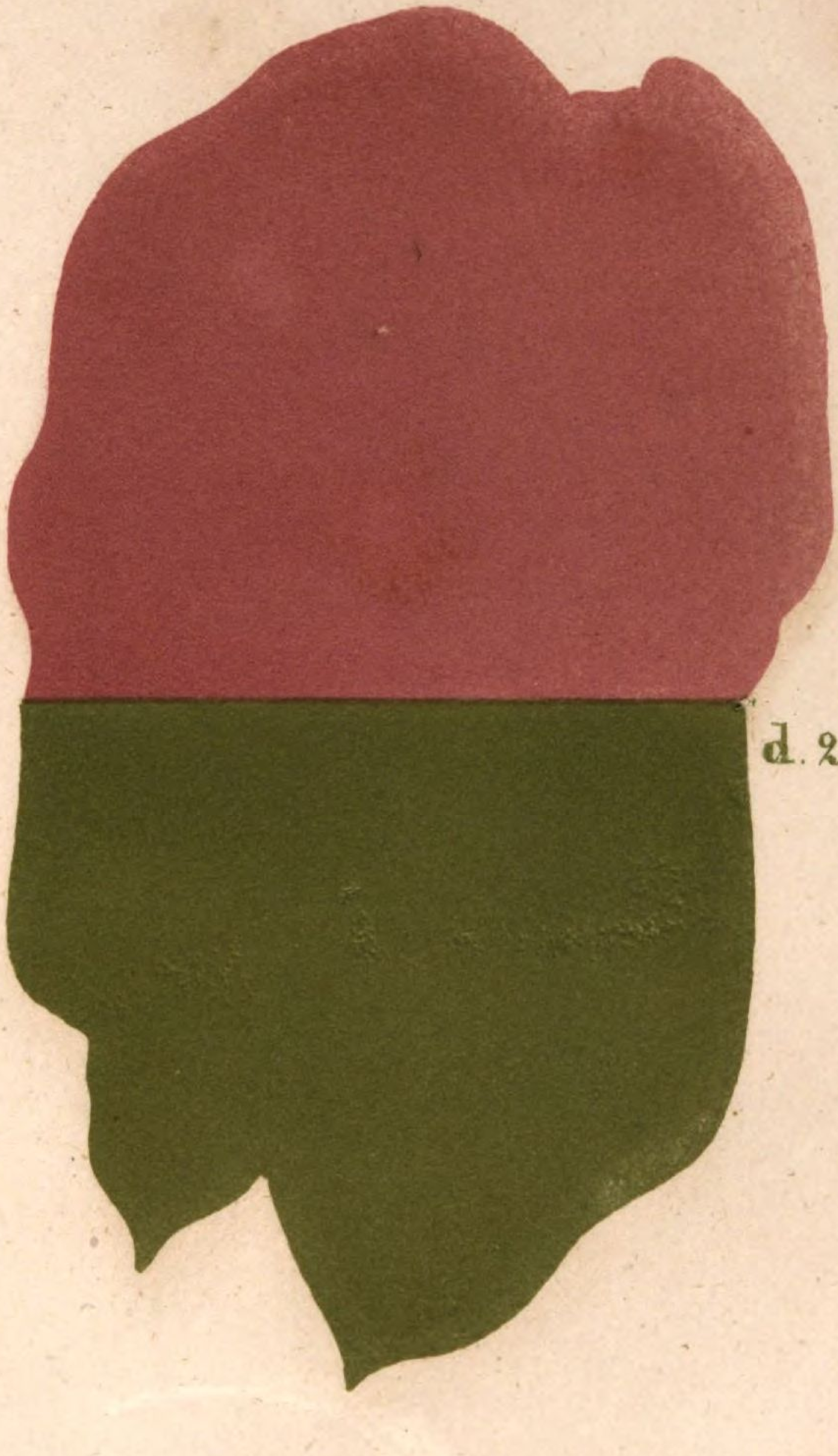
	IV
Warme Farben.	8.
	7.
	6.
	5.
	4.
	3.
	2.
Kalte Farben.	1.
	9.
	10.
	11.
	12.
	13.
	14.
Milderungs-Töne.	a.
	b.
	c.
	d.
	e.
	I.
	II.
	III.

Tab. III c. 1.



c. 2.

Tab. IV d. 1.



d. 2.

Tab. V e. 1.

Tab. V e. 2.

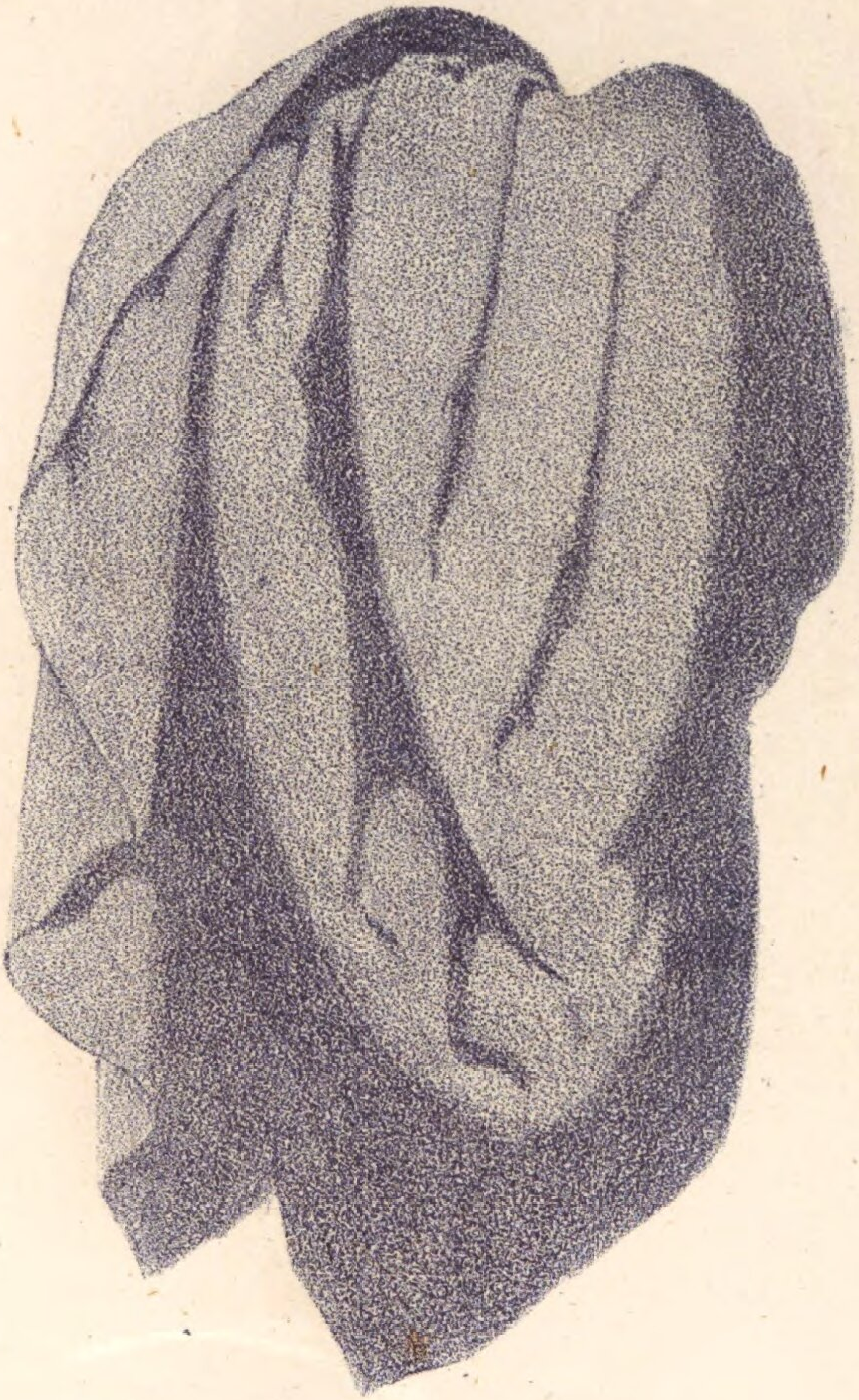
Tab. VI f. 1.

Tab. VI f. 2.

Tab. VII. g. 1.

Tab. VII. g. 2.

Tab. VIII h. 1.



Tab. VIII h. 2.

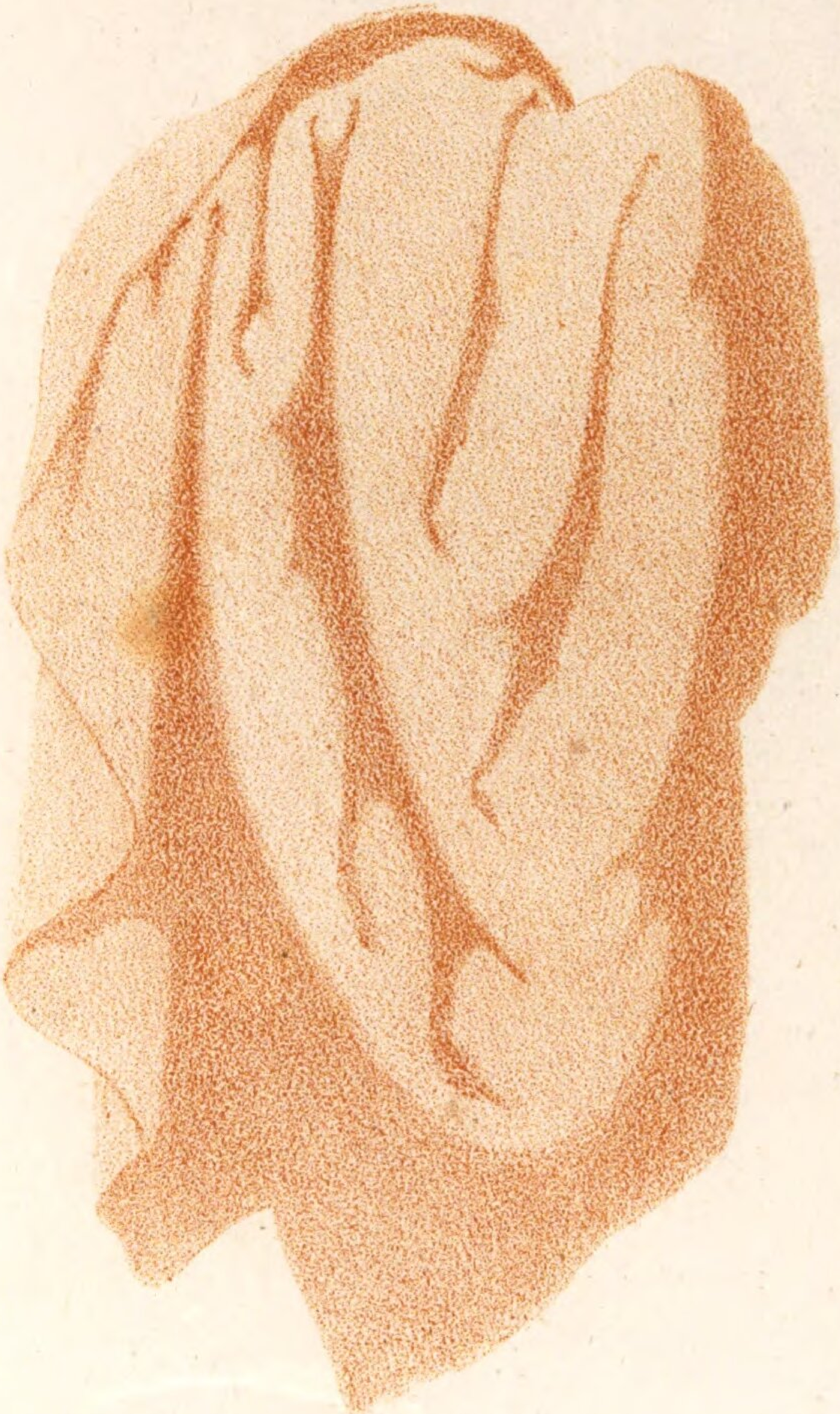
Tab. IX i. 1.

Tab. IX. 1 2

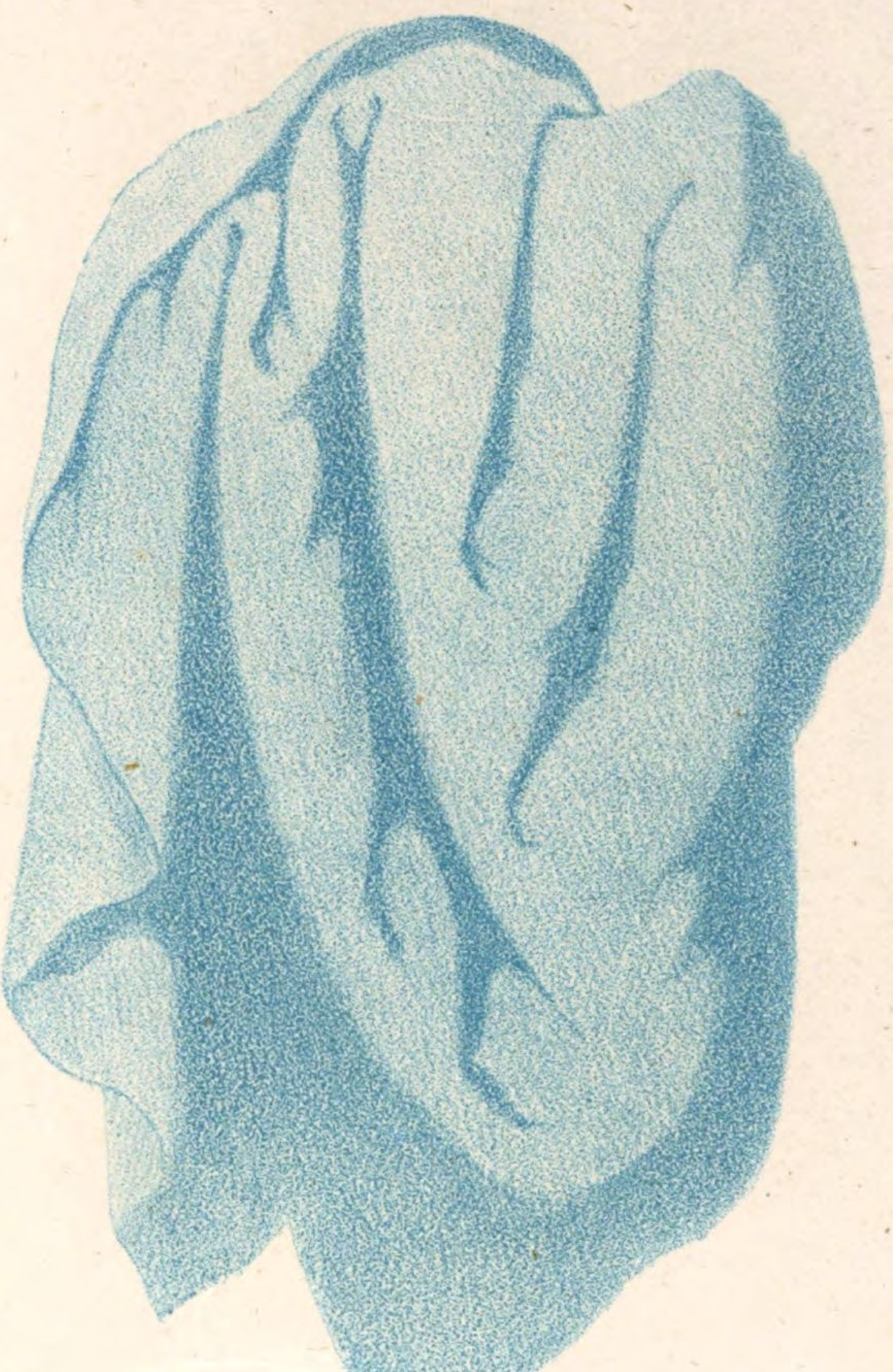
Tab. X k. 1.

Tab. X k. 2.

Tab XI i. 1.

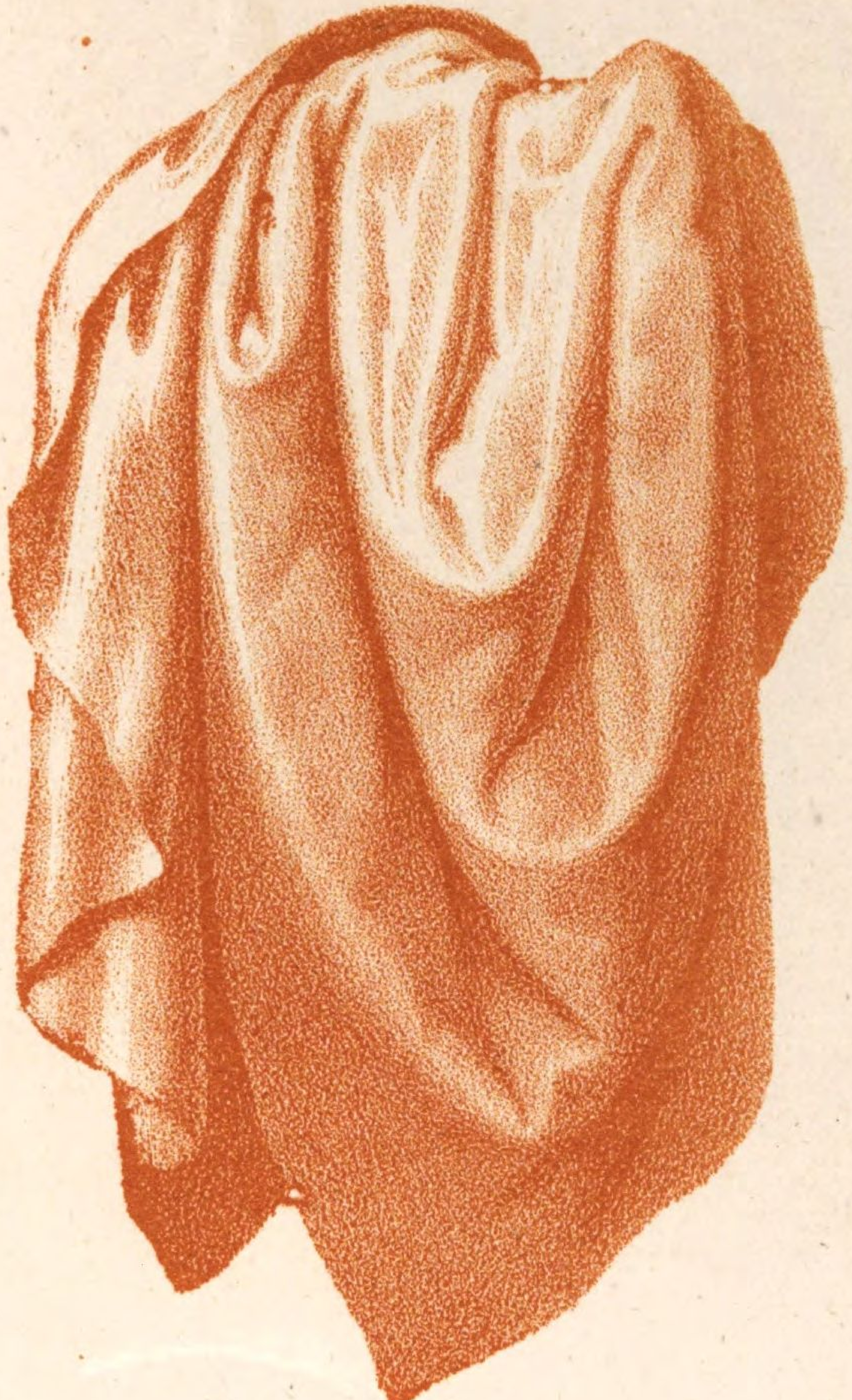


Tab. XI i. 2.



Tab. XII 1. 1.

Tab. XIII. m. 1.



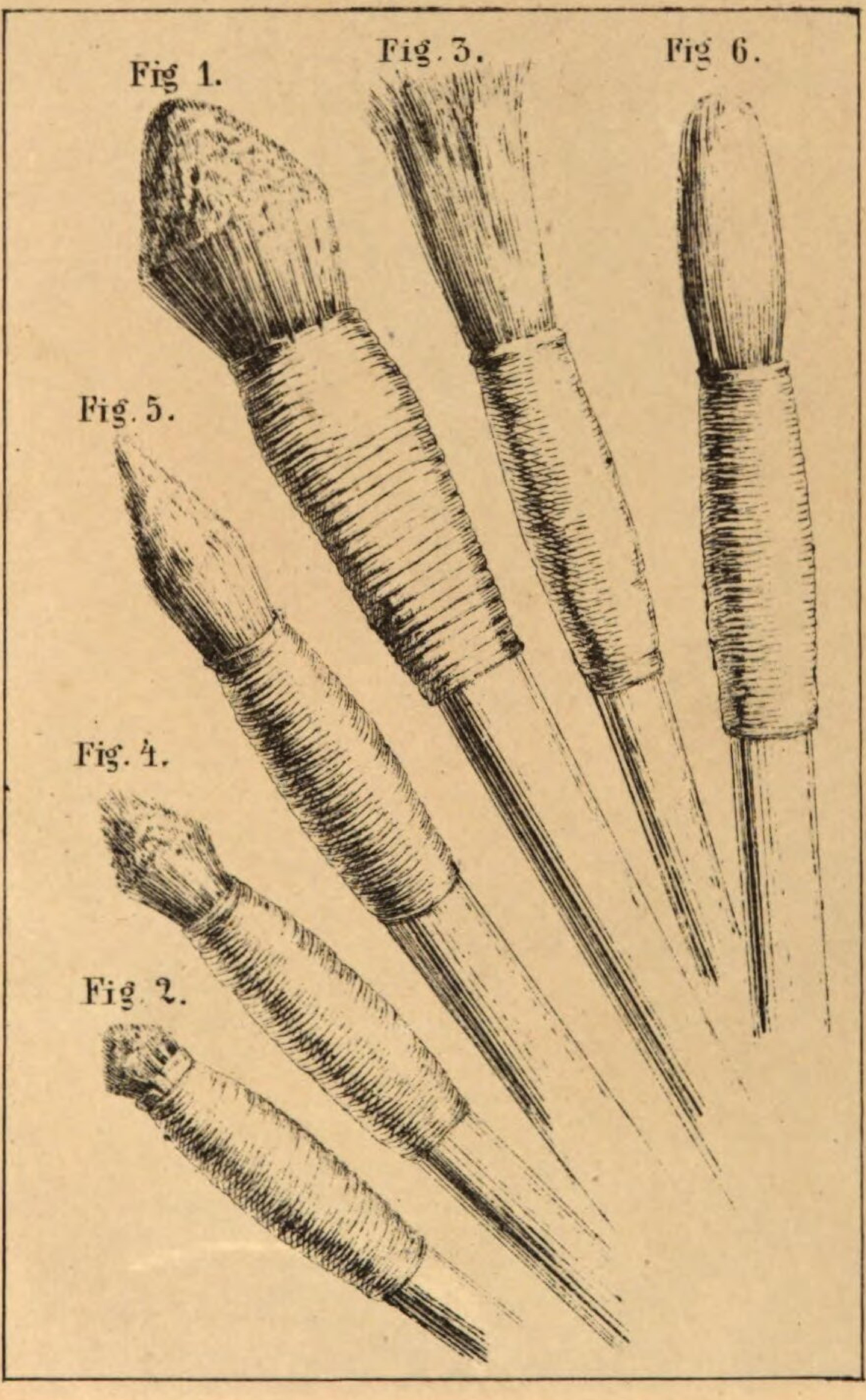
Tab. XIV u. XV.

n. 2.

o.

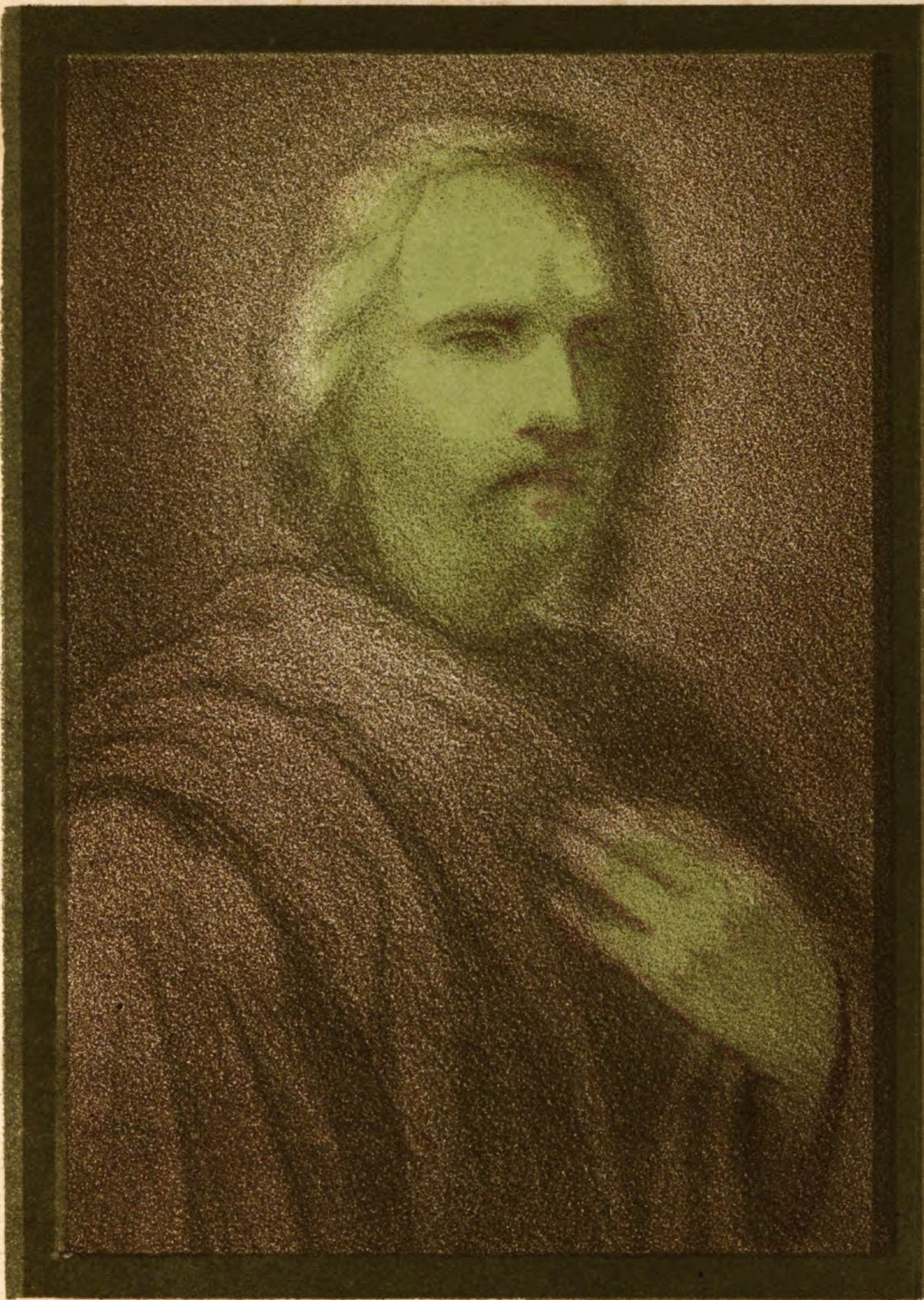
n. 1.

Tab. XVI.



Tab. XVII u. XVIII.

Tab. XIX u. XX



Bayerische
Staatsbibliothek
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hundertpfund, Liberat

Die Malerei auf ihre einfachsten und sichersten Grundsätze zurückgeführt
eine Anweisung, mit ganzen Farben alle Halbtöne und Schatten ohne Mischung
zu malen

Augsburg 1847

Art. 993 t
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10259157-5